CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

595

enero 2000

DOSSIER:
Escritores en Barcelona

Haroldo de Campos
Tres poemas

Andrés Sánchez Robayna
La pintura de José María Sicilia

Enrique Ruiz-Fornells
La India de Octavio Paz

Cartas de Argentina, Inglaterra, Brasil y París

Notas sobre Rafael Alberti, Jean Starobinski, Antonio Lobo Antunes y la teología latinoamericana

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

595 ÍNDICE

DOSSIER
Escritores en Barcelona

PUNTOS DE VISTA

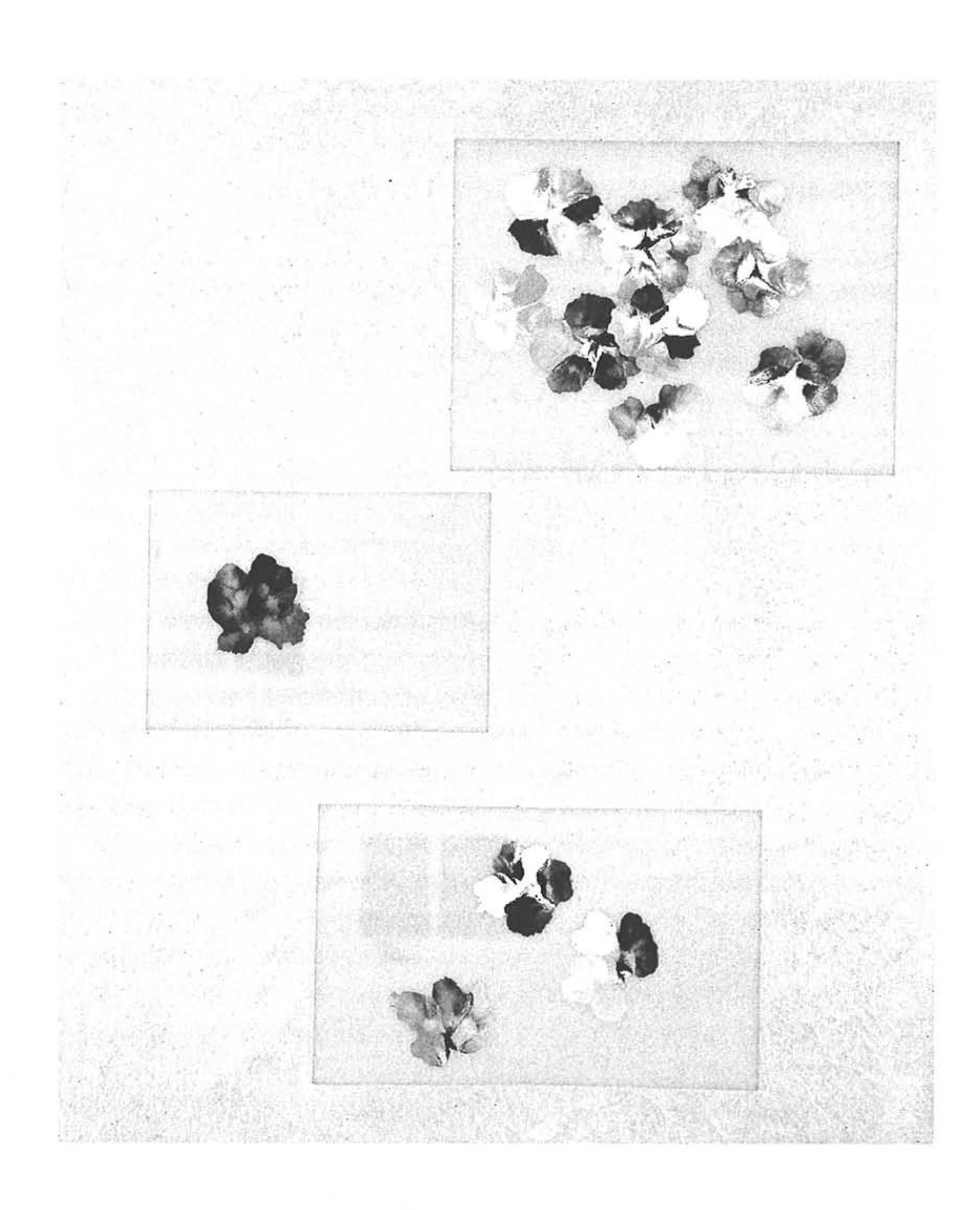
CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de José María Sicilia

DOSSIER
Escritores en Barcelona

Coordinador:
Adolfo Sotelo Vázquez



Los paños de oro (1999). Óleo y cera sobre madera.

Teresa de «Clarín» a la luz de la crítica catalana

Blanca Miñand

«Cuando publique mis obras completas, al lado de La Regenta, El Señor, Su único hijo, Doña Berta *que han merecido al público, al gran público, dentro y fuera de España, algo más que silbidos, irá* Teresa; *sin avergonzarse; segura de llevar dentro de sí una vibración de realidad sentida y creo que expresada».*

Clarín, «Palique», *Madrid Cómico,* 13-IV-1895

La crítica universitaria[1] ha descrito ya con gran precisión y lucidez la gestación, el estreno e inmediata recepción crítica del «ensayo dramático» de Leopoldo Alas, *Teresa,* en el ámbito madrileño. Tal como se desprende de los mencionados estudios «la acogida de la obra –tanto por el público como por la crítica periodística– fue, en líneas generales, muy negativa»[2]. Sin embargo, el drama conoció otras representaciones que suscitaron asimismo gran polémica y los más dispares juicios críticos. Tal fue el caso del estreno de la obra en Barcelona el 15 de junio de 1895. La descripción y análisis de la valoración realizada por los diversos sectores de la sociedad barcelonesa y de la crítica catalana contemporánea –faceta no atendida hasta el momento– será el objetivo primordial del presente artículo. Y ello en la línea iniciada por Adolfo Sotelo Vázquez quien, en sucesivos trabajos[3] ha ido llamando la atención y desentrañando las imbricadas y fecundas relaciones que se establecen entre intelectuales y escritores catalanes y la literatura española en las últimas décadas del siglo XIX.

Diversos son los momentos que pueden señalarse en la valoración del drama clariniano por parte de la crítica catalana. La reflexión de ésta en

[1] *Nos referimos a los estudios de J. M. Martínez Cachero, «Noticia del estreno de Teresa (ensayo dramático en un acto y en prosa, original de D. Leopoldo Alas, 1895) y de algunas críticas periodísticas»,* Archivum *XIX (1969), pp. 243-273 y a la «Introducción biográfica y crítica» de Leonardo Romero que precede a su excelente edición del drama: L. Romero (ed.), Leopoldo Alas «Clarín»,* Teresa. Avecilla. El hombre de los estrenos, *Madrid, Castalia, 1981.*

[2] *L. Romero,* opus. cit., *p. 25.*

[3] *Entre ellos merecen destacarse el interesante volumen Adolfo Sotelo Vázquez,* Leopoldo Alas y el fin de siglo, *Barcelona, PPU, 1988 y el artículo «Leopoldo Alas «Clarín» y la literatura catalana finisecular»,* Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, *26 (julio 1997), pp. 49-64.*

torno a *Teresa* se inicia tras la edición impresa del «ensayo dramático» que ve la luz pocos días después de su fallido estreno en Madrid (20-III-1895) y alcanza su punto álgido –por la intensidad e interés que reviste el debate crítico– unos meses más tarde, a raíz del estreno de *Teresa* en Barcelona, en junio de ese mismo año. Estas serán, pues, las etapas de nuestra andadura crítica en un intento de describir la apasionada pre-recepción y recepción crítica de la obra dramática del escritor ovetense.

I

Polémico, controvertido y sumamente interesante es el debate crítico que genera la representación del «ensayo dramático» de Leopoldo Alas *Teresa* en Barcelona el 15 de junio de 1895.

La obra, estrenada tres meses antes en el Teatro Español de Madrid (20-III-1895), había sido acogida con pasmosa indiferencia por parte del público que asistió al estreno y valorada con escasa imparcialidad y justicia por la crítica madrileña. Ésta, movida por antiguos rencores y odios literarios, proyecta contra el drama de Clarín toda su malevolencia.

Sin embargo, el fracaso y el acopio de acusaciones y valoraciones críticas negativas recibidas no paralizó la acción de su autor. Al contrario, inmediatamente desde diversas tribunas públicas pasa a la defensa de su *Teresa* e inicia los trámites para su publicación, convencido de que una lectura atenta e imparcial de la obra conduciría a una ajustada y recta valoración de la misma. Las expectativas de Clarín se vieron plenamente superadas por la realidad. Según afirma desde las columnas de *La Publicidad:* «Publicada mi *Teresa* y leída ya por muchas personas, recibo plácemes de todas partes, como acaso por ningún libro anterior los he merecido»[4].

Precisamente entonces, y fruto de una lectura inteligente de la obra dramática, la crítica catalana –muy atenta al devenir de las letras españolas contemporáneas– empieza a formular sus juicios valorativos.

Entre los artículos publicados en la prensa de opinión y literaria del momento debe destacarse la reseña de Ramón D. Perés que vio la luz el 13 de abril de 1895 en las páginas de *La Vanguardia.* Reseña que constituye uno de los asedios críticos de mayor hondura y solvencia. De forma casi simultánea aparece el interesante folleto del crítico de origen mallorquín Juan Torrendell *Clarín y su ensayo. Estudio crítico,* en el que, con gran sagacidad, describe el itinerario trazado por las letras europeas en el ámbi-

[4] Clarín: *«Revista mínima»,* La Publicidad, *24-IV-1895.*

to dramático y valora positivamente *Teresa* como primer paso en la regeneración deseada del teatro español contemporáneo.

Estas dos valoraciones críticas, que se erigen en hitos de singular importancia en la que podríamos denominar «pre-recepción» de *Teresa* –etapa previa a su estreno en la ciudad barcelonesa–, contribuyeron a crear un clima favorable en relación a la obra entre la intelectualidad del momento.

El estreno de *Teresa* en Barcelona es fruto de una convergencia de intereses. Por una parte, la voluntad de Clarín de que su obra se representase en provincias y pudiera ser valorada con mayor imparcialidad. Así lo expresa en carta a Benito Pérez Galdós, a los pocos días del fracaso de la representación madrileña: «Más adelante intentaré que se represente en Barcelona»[5]. Por otra parte, cabe considerar el vivo deseo de los intelectuales catalanes por «conocer» el drama clariniano. Deseo que se pone de manifiesto en las sucesivas peticiones epistolares que éstos elevan tanto a la primera actriz, María Guerrero, como al propio autor. «De Barcelona me escriben que desean verla allí», comenta epistolarmente Leopoldo Alas al novelista canario el 1 de mayo de 1895[6]. Anhelo que viene suscitado tanto por los ruidosos debates a que había dado lugar el «ensayo» en Madrid como por la lectura y las diversas opiniones críticas que se habían realizado ya del drama.

Finalmente, la noche del 15 de junio de 1895, en un clima de ardiente expectación, se representa *Teresa* en el Teatro de Novedades de Barcelona ante un público heterogéneo que, en líneas generales, acogió calurosamente la tentativa dramática clariniana.

No es el objetivo de nuestro artículo describir de modo pormenorizado la multitud de gacetillas y breves comentarios e impresiones que se publicaron de forma casi inmediata en los principales rotativos del momento a raíz del estreno de *Teresa.* No obstante, y a pesar de su escasa relevancia crítica, son signo palpable del elevado interés que la obra suscitó también en Barcelona y de las contradictorias opiniones que se vertieron en torno a ella.

Centrándonos en el análisis de aquellos artículos de mayor entidad crítica podemos constatar la gran disparidad de juicios emitidos tanto en torno al sentido del drama y la innovadora forma escénica que éste presenta –sin duda, dos puntos fundamentales en el examen crítico de *Teresa*– como en cuestiones subsidiarias tales como las causas del éxito alcanzado por la obra en la ciudad condal, su interpretación por parte de la compañía teatral,

[5] *Carta fechada el 25 de marzo de 1895 en* Cartas a Galdós *(edición Soledad Ortega), Madrid, Revista de Occidente, p. 276.*

[6] Ibídem, *p. 278.*

su fracaso estrepitoso en Madrid... Amplia disparidad que, sin embargo, se aglutina en torno a dos posturas críticas que presuponen la asunción de unos postulados ideológicos y estéticos antitéticos: una, la adoptada por la prensa conservadora de la ciudad; otra, la asumida por la prensa de carácter moderado y liberal.

La crítica «conservadora» realizó una aproximación a la obra fuertemente mediatizada, desde un punto de vista ideológico; hecho que tergiversó profundamente el auténtico sentido de la obra. Entre las múltiples calificaciones que recibió *Teresa* acaso la acusación más polémica es la que consideró el «ensayo dramático» clariniano como un drama socialista y subversivo, no cristiano e inmoral. Fue Francisco Miquel y Badía quien desde las páginas del *Diario de Barcelona* contribuyó de manera decisiva a difundir tal visión. A su juicio, *Teresa* constituía «una suerte de libelo contra las clases acomodadas», «una excitación en pro del socialismo, un tea arrojada en el campo social para encender el fuego de la discordia entre las clases sociales altas y bajas»[7]. Visión ésta que va a reproducirse en las reseñas publicadas en la prensa afín ideológicamente, la cual constituye un sector importante de la crítica catalana contemporánea. En términos muy semejantes expresaba su juicio claramente negativo y condenatorio el anónimo redactor de *El Noticiero Universal* en la edición de la tarde del 16 de abril de 1895: «En cuanto al fondo de la citada composición, de carácter predominantemente socialista, ni tiene nada de original ni de oportuno [...] su tendencia no es cristiana, ni su fin es moral». Afirmaciones de esta índole ponen de manifiesto que el drama, como concluía J. M. Jordá, «no fue ni con mucho comprendido por una parte del público, y ni aún por muchos de los que obligación tenían de aquilatar y medir su alcance».

Tampoco desde un punto de vista estético la obra fue comprendida, valorada y aceptada por este sector de la crítica. La apuesta por una forma teatral sintética, en un único acto, el empeño por llevar la realidad a las tablas (puesto de manifiesto en la escenografía, en la indumentaria y gesticulación de los actores, en el lenguaje teatral empleado), el diverso tratamiento dado a los personajes dramáticos y el desenlace propuesto por Clarín a su ensayo, tan alejado de los efectos escénicos al uso, eran algunas de las desconcertantes innovaciones puestas en práctica por el novel dramaturgo en su *Teresa.* Todo ello conformaba una nueva visión dramática difícilmente admisible desde la asunción y defensa de unos presupuestos estéticos tradicionales, cuestionando violentamente la «sacrosanta tradición escénica castellana».

[7] *F. Miquel y Badía, «Teresa»,* Diario de Barcelona, *18-VI-1895.*

Semejante es la postura adoptada por dicho sector a la hora de determinar las causas que motivaron el éxito de la representación de *Teresa* en Barcelona. En ningún lugar éste se atribuye al posible valor estético de la obra sino que se alegan argumentos de muy diversa índole. Entre ellos el excelente desempeño de los actores la noche del estreno, la popular y controvertida personalidad de su autor, la presencia de una *claque* (formada por amigos políticos y literarios de Clarín que habría «trabajado» la aprobación de la obra), el propio contenido subversivo del drama e incluso el empeño de cierta crítica catalana por revocar el fallo del «tribunal» literario madrileño. Factores todos ellos que pondrían en entredicho la legitimidad y la existencia misma del éxito.

A gran distancia debemos situar los asedios críticos realizados por algunos intelectuales catalanes que constituyen el otro gran sector de la sociedad y la crítica barcelonesa de talante progresista y liberal. Se trata, sin duda, de los análisis más ajustados y rigurosos de la obra dramática de Leopoldo Alas en el conjunto de las reseñas y artículos que conforman la recepción crítica de *Teresa* en Barcelona. Apreciaciones críticas que, como describiremos seguidamente, tratan de aprehender el drama en toda su complejidad procurando, por una parte, dilucidar el auténtico sentido de la obra y, por otra, atender a las innovaciones teatrales propuestas por Clarín en ella.

¿Quiénes son, pues, los intelectuales y críticos catalanes que mejor atendieron y comprendieron la tentativa dramática de Leopoldo Alas? ¿Cuáles, las tribunas públicas desde las que emitieron sus valoraciones?

II

Ramón Domingo Perés es una de las voces más destacadas en el debate crítico en torno al «ensayo dramático» de Leopoldo Alas. Dos extensos y densos artículos, publicados en *La Vanguardia* –que junto a *La Publicidad* fueron los rotativos que más y mejor analizaron la obra de Clarín– son su particular contribución. En ellos no se circunscribe únicamente al análisis del drama en sí mismo sino que ofrece una ajustada reflexión en torno al estado de la crítica finisecular y a la situación del teatro español contemporáneo.

El primero de ellos, que ve la luz en las columnas de *La Vanguardia* el 13 de abril de 1895, «Un drama de Clarín», se articula sobre las reflexiones que la lectura detenida e inteligente de la obra suscita en Perés. El artículo, publicado con posterioridad al estreno y reciente edición de la obra en Madrid, constituye una clara defensa de la misma frente a las críticas

que ha recibido en la capital. Perés atribuye su fracaso a la presencia de «un público refractario en parte, y, en parte también, insuficientemente preparado para saborearla» y a la actitud hostil de la crítica madrileña, que juzgó el drama y a su autor «sin respeto»; es más: «a través del cristal deformador de la malevolencia». A ello debe sumarse la reticencia expresa tanto de unos como de otros a toda posible innovación dentro del ámbito teatral. De modo que aunque «las reformas de ambos –se refiere el crítico a Pérez Galdós y a Clarín– son aún tímidas comparadas con otras [...] ni aun así se admiten fácilmente».

Advierte, sin embargo, que «desde que el drama se ha impreso [...] comienza ya en la prensa la reacción contraria». De hecho, no es otro el propósito que alienta al crítico catalán: contribuir desde una tribuna pública a difundir una visión altamente positiva del drama que coincide, por otra parte, con «los pareceres de Menéndez Pelayo, Galdós, Echegaray, Balart y otros».

¿Qué aspectos son, pues, los que destaca nuestro autor en su análisis de *Teresa?* En primer lugar, Perés hace hincapié en la decidida voluntad de Clarín por regenerar el teatro español contemporáneo: «Leopoldo Alas ha sentido también la necesidad de llevar al teatro castellano reformas que hace tiempo debieran haberse implantado ya en él», y ello no desde el ámbito teórico –como se había limitado hasta el momento– sino con la creación de su *Teresa,* que supone una puesta en práctica de sus principios teatrales. Coherencia que es subrayada por Perés al afirmar que Clarín en ella se ha mostrado «fiel a sus teorías de crítico».

En *Teresa,* a juicio de Perés, el escritor asturiano «se ha limitado a presentarnos, por un procedimiento naturalista [...] un trozo de realidad triste en que no hay más que un conflicto dramático y éste se resuelve de modo que debió de producir cierto desencanto en el ánimo de los espectadores acostumbrados a la lectura de folletines». Su atenta pupila crítica advierte en la obra su ascendencia literaria y las subsiguientes innovaciones que de ella se derivan: entre otras, alude a la concentración en un solo acto de un único conflicto dramático con un desenlace antirromántico. Asimismo, y tal como propugnara el propio Clarín en su artículo «Del teatro» (1881) –en el que seguía muy de cerca los principios expuestos por Zola en «*Le naturalisme au théatre*»–, Perés hace explícito el principio rector de la nueva estética naturalista, la voluntad de que el teatro llegue a ser reflejo de la verdad de la vida: «Su propósito es estudiar un carácter, y al hacerlo, presentar un ejemplo íntimamente relacionado con problemas sociales de nuestros días». Todo ello pone de manifiesto –dirá Perés– el «hondo con-

cepto del drama moderno» que posee Clarín, hecho que favorecerá el que haya aquí, en Cataluña, «quien lea con gusto este primer *'ensayo dramático'* cuando menos por su tendencia».

Finalmente, aborda el eje sobre el que se erige el drama clariniano. A juicio de Perés, Leopoldo Alas «debió proponerse, sin duda, poner en contraste [...] el amor libre, aun siendo sincero y serio, con el amor del matrimonio, que hasta cuando es una verdadera cruz considera él como el superior y el más digno». Se percata, en definitiva, del elevado sentido moral y trascendente que Clarín otorga a su obra: «presentar el amor-egoísmo como inferior al amor-deber, y a este último como ideal de la vida y consuelo de la infinita miseria, del infinito dolor humano».

Unos meses más tarde, con motivo del estreno de la obra en Barcelona, Perés publica de nuevo en las columnas de *La Vanguardia* un segundo artículo significativamente titulado «¡Pequeñeces! *Teresa* en Barcelona» (26-VI-1895) que, en gran parte, constituye una amarga queja contra la manipulación de los hechos realizada por parte de la crítica y prensa conservadoras barcelonesas, que ha llegado incluso a desnaturalizar el propósito de su autor quien la concibió como «una obra literaria de alcance profundamente cristiano, una obra de paz, de resignación y no de guerra».

Asimismo se lamenta de la ausencia de criterios estéticos a la hora de enjuiciar el drama, denunciando esta actitud como una de las más graves deficiencias de que adolece la crítica teatral finisecular: «Lo de menos parece ser el averiguar si la obra es bella o no: lo esencial es meterse en otras honduras ajenas al orden estético».

Por otra parte, y ésta es una de las aportaciones del presente artículo, Perés trata de analizar las posibles causas del éxito de la obra en la ciudad condal. A su juicio, la acogida favorable de la obra responde a la presencia entre el público de un amplio grupo formado por escritores e intelectuales que «habían ido al teatro para formular una opinión propia y justa»; un público «hambriento de verdad y de literatura seria, viril» que

> «cansado de ver tantas obras teatrales en las que no se respira el ambiente de la vida; cansado de que se le engañe con recursos pueriles y ya mandados recoger en las naciones que tienen hoy una literatura superior a la nuestra; ansioso de encontrar en autores españoles la fuerza y la sinceridad que sólo le tiene acostumbrados algunos extranjeros; cuando vio que hallaba al fin dentro de España uno de *sus hombres,* o que le adivinaba, en aquel autor que se le presentaba franco, atrevido, con el aroma de un arte nuevo, sencillísimo, que despreciaba los artificios teatrales [...] aplaudió también a Clarín»

Teresa respondía, pues, plenamente a sus expectativas: la obra rezumaba un «aroma de vida real y fuerte» y se alejaba con plena conciencia de los convencionalismos teatrales al uso contribuyendo decisivamente al «nacimiento de un teatro castellano verdaderamente moderno» e inaugurando una visión dramática que cabía entroncar con la dramaturgia europea. El intento de Leopoldo Alas merece por ello el franco y sincero elogio de Perés: «Clarín, que ha sentido la necesidad de que los autores españoles nos dieran una literatura verdaderamente europea, va a ser, al cabo, quien más trabaje por dárnosla, predicando con el ejemplo».

Esta visión de la obra y de la personalidad de Clarín revela la postura crítica adoptada por Perés –común a la asumida por un amplio sector de la intelectualidad catalana contemporánea– que no es otra que la propia de aquel «admirador libre y espontáneo que el hombre de talento –aludiendo obviamente a la personalidad de Clarín– halla en todas partes donde está bien abonado el terreno para que germinen las semillas que lanza aquél a los cuatro vientos».

A lo largo de las setenta páginas que componen el folleto *Clarín y su ensayo. Estudio crítico por Juan Torrendell* publicado en Barcelona en mayo de 1895, su autor trata de enhebrar las múltiples reflexiones que tanto la reacción adversa de la crítica madrileña como la detenida y personal lectura del drama clariniano le han suscitado. Para el crítico de origen mallorquín, y en relación al primero de los aspectos aludidos, los revisteros teatrales «han falseado el asunto, contrahecho los caracteres, tergiversado el diálogo y hallado contradicciones que sólo han podido parecerlo a la ceguera malévola de los ignorantes». A su juicio, y con ello pone de manifiesto su disconformidad con la servidumbre que observa de la crítica gacetillera respecto a la valoración del público, ésta se ha limitado a «ser eco fiel de la opinión general». De ahí que reclame la necesidad de que la obra sea valorada por una «crítica seria, concienzuda e imparcial», pues sólo ésta es capaz de dar a conocer y hacer saborear las obras y las nuevas tendencias literarias. A ella corresponde igualmente dirigir el gusto del público y señalar los méritos o defectos que advierta.

En su análisis de *Teresa,* Torrendell no duda en calificarla como «un drama esencialmente naturalista», aspecto que desarrollará por extenso a lo largo de su estudio crítico. En este sentido, describe inicialmente las características que identifican y justifican la atribución del calificativo de «naturalista» tanto al drama clariniano como a las obras dramáticas de Galdós, «autores de la nueva dirección dramática en España». Entre ellas cabe destacar la nueva configuración de los personajes dramáticos, el influjo del medio y de la herencia en ellos, la adopción de un lenguaje realista y la pre-

tensión de llevar a escena la realidad misma, el hombre y la sociedad actuales. Hace referencia a ello en los siguientes términos:

> «En ellas [las obras dramáticas de Galdós y Clarín] encontramos individualidades estudiadas científicamente, el medio que ha producido el personaje, las circunstancias que lo han determinado en sus acciones, los detalles que revelan el carácter y el temperamento, la propiedad de la escenografia, el diálogo natural y lógico producido por un estilo no *escrito,* sino *vivido* y, por sobre todo, el anhelo, bien demostrado [...] de inventar asuntos unidos en íntimo y fuerte lazo con la actualidad, para investigar las aspiraciones de la humanidad viviente, deducir las consecuencias de ciertos estados psicológicos, y analizar denodadamente el pensamiento colosal de la sociedad entera. Es inútil manifestar que para plantear esta vastísima fórmula, se precisaba ante todo apoyar la obra artística en la sólida base de la verdad».

Aun con todo, y apoyándose en las reflexiones que Yxart hiciera en *El arte escénico en España,* nuestro crítico considera que Clarín va más allá de la mera representación realista: «Confieso [comenta Yxart] que me seduce -dentro de estos límites en los cuales la realidad pierde sus derechos- ese arte de realzarla y completarla arrancándole una idea superior a ella misma».

Posteriormente, Torrendell alude al «conflicto de voluntades» que advierte en el «ensayo dramático» de Clarín, auténtica piedra de toque para la correcta comprensión de la obra: «Empieza la lucha entre el deseo de éste [Fernando] [...] y la decidida resolución de aquélla de cumplir con su deber que le exige obediencia y fidelidad continuas a su marido. Vence Teresa y se queda junto a su cruz, al pie de su cruz... que sangra!».

Situándonos ya en plena recepción crítica, tras el reciente estreno de *Teresa* en la ciudad condal, debemos destacar la interesante valoración que J. M. Jordá realiza desde las páginas de *La Publicidad* en su edición del 20 de junio de 1895.

El perspicaz crítico teatral lleva a cabo en su artículo «*Teresa,* impresiones del estreno» una ajustada descripción del público heterogéneo que asistió al estreno –integrado por «un grupo numeroso de gentes de letras», por el «público-pueblo» y por «una gran masa de *gente de palco,* de público *chic*»– y de su peculiar comprensión de la obra clariniana. En este sentido, si los intelectuales vieron en ella un «drama humano con sus profundas enseñanzas», el gran público interpretó *Teresa* como un «drama socialista» o «de obreros» y la «gente de palco» la definió peyorativamente como un drama «naturalista», «poco *bonito,* poco fino».

Estas dos últimas calificaciones van a ser objeto de reflexión por parte de nuestro crítico quien pasará a rebatirlas con rigor y lucidez en cuanto que no responden a «su fondo y su alcance verdaderos». Por una parte, comenta Jordá, «el fondo del drama de ningún modo aboga por el socialismo» y sólo podría considerarse así –forzando la interpretación– «por las consecuencias que se desprenden de la presentación plástica de aquel cuadro vivo». Por otra parte, y en su afán por describir y justificar la «tendencia» de la obra dramática de Clarín, Jordá acepta con reservas la calificación de «drama naturalista» que parte del público –en una visión alicorta y tergiversada del término– quiso atribuirle. A su juicio, el escritor ovetense asume y trasciende en su obra los presupuestos naturalistas establecidos por Zola en numerosos artículos doctrinales. Nuestro crítico realiza al respecto inteligentes y agudas puntualizaciones, advirtiendo en la obra «algo mucho más hondo, mucho más elevado, mucho más esencialmente moral y artístico que la sola representación de un cuadro lleno de vida y de realidad». Asimismo, considera que «hasta en la misma forma prescinde su autor en algunos momentos [haciendo referencia a los parlamentos de Teresa] del realismo y busca la emoción estética con frases llenas de poesía». Juicios que revelan su agudo sentido crítico y el profundo conocimiento de las nuevas tendencias de la dramaturgia europea.

En lo que atañe a su reflexión en torno a la creación de la figura de Teresa, interpreta que ésta «con ser muy justa, muy verdadera, muy humana, es además de un personaje real, un tipo, la representación de una idea hermosamente moral y cristiana» que el crítico identifica con «la resignación cristiana, la conciencia del deber y del dolor».

Pocos días después[8], vertía en las columnas de este mismo rotativo sus personales apreciaciones el crítico leridano, Josep Soler y Miquel. El artículo «*Teresa,* otra impresión» es todo él un ejercicio de crítica impresionista y subjetiva. Tras lamentar las *encontradas* opiniones e inexactitudes que se han venido realizando «del asunto y *tendencia* de la obra», hace explícita su voluntad de clarificar dichas cuestiones ofreciendo su particular visión e interpretación del drama.

Situándose entre aquellos que «fueron en busca tan sólo de emoción estética (eso sí, honda y seria)» –términos con los que define su posición estética y crítica ante la obra–, subraya la indiscutible importancia que el medio (o «atmósfera») y el diálogo adquieren en el drama en tanto que «exponen igualmente uno que otro». Asimismo, y a ello dedica gran parte de su artículo, describe –tratando de reproducir las *impresiones* suscitadas por la

[8] *El artículo se publica en* La Publicidad *en su edición del 23 de junio de 1895.*

puesta en escena de *Teresa* y evitando hacer uso de formulaciones magistrales, no lo olvidemos– los «procesos anímicos, íntimos y reales» que se desarrollan en las singulares almas de Fernando y Teresa; procesos que constituyen, a su parecer, el eje vertebrador del drama clariniano. Paralelamente, reconstruye algunos de los diversos momentos en los que «cuajan y concretan y rompen» los sentimientos de los personajes; todo ello con la finalidad de recrear «el puro ambiente moral, que exhala toda la obra». Finalmente, y recalando con extraordinaria sensibilidad en la figura de Teresa, Soler y Miquel advierte cómo ésta se nos muestra en la obra «con toda la entereza, con toda la simple energía en el bien, en la virtud [...] [que] se reposa ya en el a su manera plácido, aunque triste, bienestar en el dolor, *que es ordinario incentivo para la virtud*».

Precisas y certeras son las consideraciones que José Roca y Roca realiza de la obra clariniana en *La Esquella de la Torratxa* desde su condición de director y redactor principal de la citada publicación. «P. del O.» –iniciales tras las que se oculta la identidad de nuestro crítico– elabora su «Crónica» del 21 de junio de 1895 refiriéndose a los acontecimientos acaecidos en Madrid y en Barcelona en torno a la representación de *Teresa* en el habitual tono festivo y humorístico que caracteriza al semanario.

Valiéndose de un símil jurídico, hace explícita la tan opuesta acogida que la obra mereció en las dos capitales: mientras que en Madrid «l'havían condemnada á una pena tan grave, sense voler sentirla»[9], el público barcelonés –del que formaba parte «la flor y nata dels nostres literats y artistas, lo mes selecte dels aficionats»– «revocava'l fallo del públich de Madrit». En estos términos aludía a la totalmente contraria resolución de ambos *tribunales literarios* concluyendo que «lo Tribunal Suprem resideix a Barcelona». Y todo ello, a juicio de nuestro crítico, porque «los *chicos* [de la prensa madrileña] no cultivan la crítica meditada sinó l'impressió lleugera, y [...] en lloch de dirigir l'opinió indocta se deixan arrastrar per ella».

Con gran agudeza, no dudará -tal como hicieran la mayoría de críticos contemporáneos en señalar la singularidad de la creación de Teresa, la «radiant figura de mártir [que se destaca] sobre un quadro de miseria y brutalitat»; mujer que, «sense vacilar un instant acepta impávida la séva creu d'esposa y mare, y la besa amb heroica resignació».

Por otra parte, la obra del crítico asturiano, lejos de tratarse de un mero ensayo dramático, como el propio Leopoldo Alas parecía proponer y algunos críticos de la «vieja escuela» en ello se apoyaron para descalificarla, debe ser considerada –así lo afirma y justifica con rotundidad y clarividencia

[9] *Como se observa hemos optado por reproducir los juicios de José Roca y Roca tal y como fueron expresados, en catalán no normativo.*

José Roca y Roca en su artículo– como un drama claramente innovador y moderno. Cree que, aunque obra de un novel dramaturgo, la plena conciencia y la maestría con que su autor se vale de los nuevos procedimientos dramáticos hace que «l'ensaig del aprenent adquireix[i] tot lo valor de obra de mestre». En este sentido, y para justificar su apreciación crítica, describe y se manifiesta claramente favorable en relación a la concepción teatral defendida y puesta en práctica por Clarín en *Teresa.* De hecho, con ello, el crítico de *La Esquella* realiza su propia profesión de fe artística que no es otra que la defensa de la fórmula realista-naturalista aplicada al ámbito teatral. De ahí que se muestre convencido de que «tot lo que viu y alenta es materia utilisable per l'escríptor y per l'artista» y que abogue por «la sinceritat», principios éstos que se erigen en dogmas esenciales de la nueva doctrina estética.

Asimismo, frente a los que buscan en el drama «l'estructura habilidosa, los cops d'efecte inesperats» –claves en la configuración del teatro neorromántico presente todavía en las tablas españolas–, nuestro crítico se sitúa entre los que «posém en primer lloch l'idea, l'pensament de l'obra, y la vida del séus personatjes; pels que'ns sentim mes enamorats de una frasse justa sintética iluminant de sopte la part mes fonda de un carácter, que no de un fútil rasgo d'ingeni ó d'una situació artificiosa». Características todas ellas que halla encarnadas en la creación clariniana por lo que la obra merece su entusiasta aprobación.

A ello debe sumarse el juicio crítico que el 23 de junio de 1895 hace público desde su habitual atalaya en la sección de *La Vanguardia* «La semana en Barcelona»; sección desde la que J. Roca y Roca va a ejercer un singular papel como atento observador y animador de la vida literaria y cultural de la ciudad. Al referirse al reciente estreno de *Teresa* nuestro crítico alude inicialmente al «aplauso sincero, entusiasta, hijo de la emoción» con que la obra fue acogida en la ciudad condal. El drama, comprendido y elogiado por parte del público, se inscribía de lleno en las nuevas tendencias dramáticas y podía ser interpretado como un eslabón en la necesaria transformación de la que el teatro español estaba necesitado.

Leopoldo Alas, comenta Roca y Roca, evitando el «desarrollo propio de la vieja escuela: con sus redundancias, con sus efectos, con sus secretos y artificios», ha optado por una forma sintética, «ha preferido ceñirse a un cuadro sobrio, sobre cuyo fondo lleno de negruras, destácase radiante y vigorosa la figura de la protagonista mujer de carne y hueso y a la vez personificación penetrante de la idea cristiana del autor». Aspectos éstos –la altura estética y la profundidad ética de la obra clariniana– que el crítico catalán pondrá de nuevo de relieve con sagacidad y clarividente juicio crí-

tico en las líneas finales de su inteligente artículo: *[Teresa]* «bajo su aspecto literario es el fruto sazonado de un talento poderoso y de una conciencia honrada y sincera» [...] «considerado éticamente es la glorificación de la virtud heroica y abnegada». «El talento de su autor es innegable», concluye Roca y Roca quien, como hemos descrito, tuvo una activa y lúcida participación en el debate crítico suscitado por el «ensayo dramático» del escritor asturiano.

Finalmente, debemos hacer referencia a la breve mención que Fernando Las Heras realiza del drama clariniano en su denso artículo «Don Leopoldo Alas» publicado significativamente en *La Vanguardia* el 12 de junio de 1895, pocos días antes del estreno de la obra en Barcelona. El artículo, que ofrece en apretada síntesis una ajustada valoración de la personalidad de su autor y del conjunto de su producción crítica y de creación, contribuyó, sin duda, a intensificar el clima de expectación creado en torno a *Teresa.*

Breves pero de gran calado intelectual son las apreciaciones que lleva a cabo del drama de Clarín. Por una parte, considera que la obra puede ser interpretada como «un himno que a través de un drama social canta la resignación admirable con que Teresa se abraza a su cruz, cruz que sangra... siempre, pero siempre amada», situándose con ello en la misma línea interpretativa e incluso anticipando alguna de las conclusiones a las que ha llegado nuestra crítica actual. En este sentido, debe recordarse la lúcida valoración del maestro Gonzalo Sobejano que reconoce en *Teresa* un «drama social [que] se profundiza [...] en drama ético»[10].

Por otra parte, Las Heras recala en la base de sentimiento que sustenta la obra –admitida por el propio Clarín quien cree que *Teresa* «lleva dentro de sí una vibración de realidad *sentida* y creo que *expresada»* («Palique», *Madrid Cómico,* 13-IV- 1895)– al tiempo que pone de manifiesto las claves que definen –a la altura de 1895– el pensamiento filosófico y estético de su autor[11]:

> «En *Teresa* se oye vibrar el acento personal del Clarín que siente y piensa, con toda la emoción íntima y dolorosa del hombre a quien preocupan grandemente los problemas de la vida y los problemas de ultratumba. Esas páginas revelan que bajo el positivista se oculta el romántico y que bajo el hombre amamantado por filósofos diversos, se oculta el idealista profundamente religioso».

[10] *Gonzalo Sobejano,* Clarín en su obra ejemplar, *Madrid, Castalia, 1985, p. 34.*

[11] *Aspecto ampliamente desarrollado por Yvan Lissorgues en su magistral estudio (cito por la reciente edición castellana de la obra),* El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín, *Oviedo, GEA, 1996.*

Estos juicios que conforman el debate en torno a *Teresa* deberían situarse en paralelo al análisis y atención que la crítica catalana –entre la nómina de críticos debemos mencionar de nuevo a Soler y Miquel, Perés y Las Heras– prodiga a la obra narrativa breve y crítica del último Clarín. Cuestión que, sin embargo, excede los límites del presente artículo.

La perspicacia con que la intelectualidad catalana valoró la obra de creación y crítica de Leopoldo Alas no pasó desapercibida a su aguda pupila crítica quien, en repetidas ocasiones y desde diversas tribunas públicas, había ya llamado la atención sobre la presencia en Cataluña de un nutrido grupo de escritores con una sólida formación estética que practicaban una crítica «muy a la moderna».

Gabriel Miró y Barcelona

Adolfo Sotelo Vázquez

«Feliz la ciudad que tiene una montaña al lado; porque ella se siente como un tránsito a la luz...».

Joan Maragall, 1901

«Será necesario hablar con elogio, como hacía Goethe, de 'la raza de aquellos que desde la sombra se esfuerzan hacia la luz'»

Eugeni D'Ors. 1918

1

Por diversos motivos personales y literarios, 1908 es un año decisivo en la biografía de Gabriel Miró. Uno de ellos es la participación del escritor alicantino en el concurso de novelas cortas de *El Cuento Semanal.* Un jurado compuesto por Pío Baroja, Valle Inclán, Felipe Trigo y Eduardo Zamacois, acordó premiar por unanimidad el relato *Nómada,* firmado por «El bachiller Sansón Carrasco». Miró conocía así su primera satisfacción literaria, que le abriría las puertas –con excesiva brevedad– de las páginas periódicas madrileñas de *Heraldo de Madrid* y de *Los Lunes de El Imparcial*[1]. Seguramente animado por esos pequeños éxitos literarios decide hacer caso a Eugenio D'Ors, quien desde París, donde se preparaba despacio para otras empresas «pensando mucho en mi país» –según le confiesa epistolarmente a don Francisco Giner de los Ríos (3-VII-1909)[2]–, le exhorta a establecer relaciones con una serie de artistas selectos de la cultura catalana: Maragall, Casellas, Pijoán, Carner, Alomar, Alcover, Ruyra, Carlos Rahola y Jaume Bofill i Matas. Creo que de este modo nace la tupida relación que Gabriel Miró va a tener con Barcelona y cuyo centro de gravedad son los años 1914- 1920 en los que vivió con su familia en la ciudad.

[1] *Para los datos biográficos de Gabriel Miró tengo muy presente a lo largo de todo el artículo el monumental libro de Vicente Ramos,* Vida de Gabriel Miró, *Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo - Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1996.*

[2] *Vicente Cacho Viu,* Revisión de Eugenio D'Ors (1902-1930), *Barcelona, Quaderns Crema - Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997, p. 198.*

Pero la carta de D'Ors, fechada en el otoño de 1908, informa de algunos datos más. El futuro maestro *noucentista* la acompaña del recorte de un artículo que escribió en 1905, antes de que naciera en las páginas de *La Veu de Catalunya* el *Glosari,* acerca del libro mironiano *Del vivir (Apuntes de parajes leprosos)* que la alicantina imprenta de Luis Esplá había dado a la luz en 1904. *Del vivir,* contemporáneo de *Antonio Azorín,* es un relato unitario, continuado y circular: comienza con la llegada de Sigüenza a Parcent y acaba con su partida unos días después. D'Ors se sintió fascinado por la tentativa literaria de Miró e incluso llegó a traducir unos fragmentos del capitulillo VI, que la revista *El Poble Catalá* reproducirá el 2 de septiembre dc 1905.

En la reseña, aparecida el 12 de agosto de 1905, afirma que los apuntes de *Del vivir* ofrecen una prosa dotada de una sensibilidad de «tanta acuïtat», de «tan alt grau de força», de «tanta extensió i cópia de matisos en la gamma». D'Ors se detiene en el análisis de los «preciosos fils de sensacions subtilissimes» que el arte de Miró teje con una sensibilidad que el futuro pontífice del *Noucentisme* encomia con términos inequívocos: «amb aquesta sensibilitat, és com pot fer-se impunement ruralisme»[3]. Y lo dice quien en 1908, prologando *La muntanya d'ametistes* de Jaume Bofill i Mates, sentenciará (en afinidad con el ideario *noucentista* que anda empeñado en forjar): «Per mal de rusticitat era doncs deformada la nostra Poesia»[4]. Para redondear los elogios a los *Apuntes de parajes leprosos,* D'Ors, tras una cita de Mallarmé, cierra su artículo con una discutible defensa del arte mironiano como ejemplo de la desnudez pre-novecentista frente al decadentismo *fin-de-siècle:* «aquell enlluernament de blanc, de roses i d'ors no era altra cosa que el nu»[5].

La favorable reseña de 1905 tuvo prolongación en el otoño de 1908. En estricta contemporaneidad con la carta ya aludida elogia ahora D'Ors *La novela de un amigo* (Alicante, Luis Esplá, 1908) desde su *Glosari* (octubre de 1908). «Aquest petit llibre formidable»: es la sentencia d'orsiana inapelable. «Les belles i terribles coses que escriu»[6] habían puesto en alerta al futuro *El Guaita.* Partiendo de esta inicial relación se deben recorrer los tra-

[3] *Eugeni D'Ors, «Un bell llibre alicantí»,* Papers anteriors al Glosari *(ed. Jordi Castellanos), en* Obra catalana d'Eugeni D'Ors. I *(ed. Josep Murgades), Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 173.*

[4] *Eugeni D'Ors, «Próleg» a* La muntanya d'ametistes, *en Guerau de Liost (Jaume Bofill i Mates),* Obra Poética Completa *(ed. Enric Bou), Barcelona, Selecta, 1983, p. 35. El prólogo de D'Ors –uno de los textos programáticos del* Noucentisme– *justifica expresamente el antirruralismo.*

[5] *Eugeni D'Ors, «Un bell llibre alicantí»,* Papers anteriors al Glosari, *p. 174.*

[6] *Esta* glosa *no se incluyó en la edición de su* Obra Catalana Completa. (Glosari 1906-1910, *Barcelona, Selecta, 1950) pese a que el propio D'Ors la alude en una glosa posterior.*

mos que acercaron definitivamente la vida y la obra de Miró a Barcelona, cuando la ciudad vivía en lo político-cultural regida por el binomio Prat de la Riba-D'Ors.

El segundo hito del itinerario nace de los nombres de artistas selectos con los que D'Ors ha contestado la petición dc Miró. El primer nombre era el de Joan Maragall y, desde luego, Miró debió tardar escasos días en remitirle los dos libritos que D'Ors había elogiado abiertamente, pues el 14 de enero de 1909 el gran poeta e intelectual catalán acusa recibo del envío de *Del vivir* y *La novela de mi amigo.* Su lectura le ha admirado: «Son la visión fuerte y la palabra viva como yo no sé de nadie más en nuestra España». Maragall lee el arte de Miró como «palabra viva», como «un más allá de sinceridad y pureza en la palabra»[7]. La palabra que lo contiene todo y que suena, sabe y palpita desde el propio solar de la lengua popular es uno de los vectores que establece la afinidad entre Maragall y Miró.

Un pequeñísimo botón de muestra. La afirmación maragalliana en el *Elogi de la paraula* –el discurso leído por don Juan en el Ateneo Barcelonés el 15 de octubre de 1903– según la cual «cada tierra comunica a las más substanciales palabras de sus hombres un sentido sutil que no hay diccionario que lo explique ni gramática que lo enseñe»[8], guarda estricta correspondencia con las reflexiones de Sigüenza –el *alter ego* mironiano– camino de Parcent en *Años y leguas* (1928) acerca del placer de los nombres comarcanos, que no sólo es acústico sino que penetra en «la conciencia del lenguaje». Escribe Miró:

> «La palabra no sería deliciosa si no significase una calidad. Y estos nombres rurales en boca de sus gentes dejan un sabor de fruta, que emite la de todo el árbol con sus raíces y su pellón de tierra, y el aire, y el sol y el agua que lo tocan y calan; fruta que aunque la lleven otros terrenos, no es como la del frutal propio [...]. Lengua suya, por complacencia posesiva, genealógica y de densidad por ser suya y ser como fue siempre, correspondiendo a su vida y a su paisaje»[9].

Volvamos a nuestro itinerario. En la ya mencionada carta que Maragall cursa a Miró a comienzos de 1909 le invita a que se ponga en relación con

[7] *Joan Maragall,* Obres Completes. Obra castellana *(prólogo dc Pedro Laín Entralgo), Barcelona, Selecta, 1981, p. 919.*

[8] *Joan Maragall, «Elogio de la palabra»,* Obres Completes. Obra castellana, *p. 47. Es la traducción que el propio Maragall publicó en la revista* La Lectura *(1908).*

[9] *Gabriel Miró, «Toponimia», «Caminos y lugares»,* Años y Leguas, Obras Completas, *t. XI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1940, p. 149. Las afinidades estéticas entre Maragall y Miró las ha apuntado la profesora Marta E. Altisent en su prólogo a* Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1911-1920), *Madrid, Pliegos, 1992, pp. 21-27.*

Joaquín Ruyra, que estaba en Alicante aliviando su enfermedad. Lo mismo le pedía por esas fechas otro de sus interlocutores catalanes, Josep Carner, quien le escribía (utilizo la transcripción de la carta que Miró lleva a cabo en el segundo artículo de la serie «Pláticas» del *Diario de Barcelona* del 9 de septiembre de 1911, titulada «Nombres y recuerdos. Joaquín Ruyra»):

> «¿Podía usted visitar a Ruyra, el gran prosista catalán, que vive en ésa, enfermo y retraído? Yo deseo muchísimo que ustedes se conozcan. Ha sufrido y sufre»[10].

Miró tiene ya varios amigos catalanes: D'Ors, Maragall, Carner y Ruyra. Las relaciones del alicantino con los escritores catalanes antes de sus breves estancias en Barcelona de marzo de 1911 y de finales de noviembre de 1913 y de su residencia en la ciudad a partir de febrero de 1914 se van poco a poco tejiendo desde los hilos de las afinidades estéticas y literarias. Estas relaciones se consolidan con la publicación en la casa editorial de Eduardo Doménech de su primera novela *Las cerezas del cementerio* muy a finales de 1910. Gracias a Josep Carner, director literario de la empresa de Doménech, Miró conseguiría editar a lo largo de la década de los años diez en los talleres tipográficos de la calle Consejo de Ciento, 321, los relatos *Del huerto provinciano. Nómada* (1912), *Dentro del cercado. La palma rota* (1916), las estampas *Figuras de la Pasión del Señor* en dos tomos (1916 y 1917) y las jornadas del *Libro de Sigüenza* (1917).

Esta amplia colaboración del escritor alicantino con el mundo editorial barcelonés, personificado en Doménech, tuvo en el final de los días de Miró un interesante colofón. Hermenegildo Alsina Munné, que había ilustrado en 1916 las *Figuras de la Pasión del Señor* para Doménech y que trabajaba en 1929 para el editor Gustavo Gili, propuso a Miró editar en la colección «La Cometa» –una colección de lujo fraguada por Alsina, Gili y Gaziel– la parte correspondiente a la «Semana Santa» de las *Tablas del calendario entre el humo dormido,* ilustradas con grabados a la madera de boj por el editor e ilustrador francés Jean-Gabriel Daragués, quien habla realizado inicialmente el trabajo para la edición francesa de «Semana Santa» con traducción de Valery Larbaud; edición que, no obstante apareció un año después de la barcelonesa que inauguraba «La Cometa». *Semana Santa* (Barcelona, Gustavo Gili, 1930) llevaba una nota preliminar de Gaziel en la que se definía a Miró como «el más encarnizado estilista del castellano moderno»[11].

[10] *Marta E. Altisent,* Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1911-1920), *p. 68.*

[11] *Cito por el excelente estudio dc Manuel Llanas,* Gaziel: vida, periodisme i literatura, *Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 164.*

Nuevo y definitivo factor en el arraigo de las relaciones de Miró con Barcelona fue el inicio de su colaboración en las páginas del *Diario de Barcelona,* donde habitualmente publicó artículos entre septiembre de 1911 y agosto de 1913. Previamente Miró visitó la capital catalana en la primera quincena de marzo de 1911: al fin podía conocer personalmente a Maragall, Carner, D'Ors, Prat de la Riba..., al fin podía reencontrarse con Ruyra. En carta del 3 de marzo le comunica a Carles Rahola: «El lunes emprenderé viaje a Barcelona». El día 17 del mismo mes estaba de vuelta en Alicante. En carta del 10 de abril también dirigida a Carles Rahola, tras lamentarse de que no se hubiese podido desplazar desde Gerona a Barcelona durante los días que estuvo allí, Miró le dice:

> «Regresé enfermo de un plebeyo mal de quijada, y todavía maltrecho tuve que salir precipitadamente para la Corte, porque mientras los nobilísimos catalanes me agasajaban hidalgamente, en Madrid me dejaban cesante de un humilde empleo que me dieron para redimirme de la cesantía de la Diputación»[12].

A la luz de esta carta, recientemente exhumada, y de la que cursó el mismo día de su regreso a Alicante (17 de marzo) a Maragall («Maltrecho y casi monstruosa mi pobre mejilla, durante todo el camino me acompañó su recuerdo y hasta me pareció que mi alma iba acostada en el dulce regazo de esa inmensa Cataluña»)[13], hay que convenir que la estancia había dejado huella muy grata en Miró. Confirmó sus relaciones con la editorial Doménech y estrechó su amistad con Carner. Fue Carner quien le acompañó a la casa de *La Veu de Catalunya*: allí departió amigablemente con D'Ors y Prat de la Riba. Visitó a Joan Maragall y el afecto que le tenía se redobló. Con motivo de la muy reciente publicación de *Las cerezas del cementerio,* D'Ors organizó un banquete homenaje a Miró en el restaurante Martín, situado enfrente del Liceo: hablaron *Xenius* y el homenajeado, quien leyó un capítulo de la novela. Miró se llevó en su equipaje varios libros dedicados: el *Glosari 1906,* las *Floretes de Sant Francesc* y los *Artículos (1893-1902)* de D'Ors, Carner y Maragall, respectivamente.

Los recuerdos de estas intensas jornadas de marzo de 1911 nutren el contenido de alguno de sus artículos del *Diario de Barcelona* y que exhumó su hija Clemencia Miró en el tomito *Glosas de Sigüenza* (Buenos Aires,

[12] *Ambas cartas se encuentran reunidas en Narcis-Jordi Aragó y Josep Clara,* Els epistolaris de Carles Rahola, *Barcelona, Ajuntament de Girona - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. p. 136.*

[13] *Cito por Vicente Ramos,* Vida de Gabriel Miró, *p. 311.*

1952). En la «Plática» del 9 de septiembre de 1911 define a Maragall como «ese dulce maestro que va dejando en todas las almas levadura de amor»[14]. La «Plática» del 30 de julio de 1912, titulada *«Xenius»* y que constituye un comentario de dos textos orsianos capitales, el *Discurs Presidencial dels Jocs Florals de Girona* de 1911 y las glosas de *La Ben Plantada,* tiene como preámbulo la evocación de su encuentro con D'Ors y Prat de la Riba en la casa de *La Veu de Catalunya.* Miró recuerda la sala blanca, «de mucho recogimiento», donde «había dos hombres sentados a la mesa cabecera: uno leía, el otro le escuchaba». El que lee es D'Ors:

> «Era [...] de una palidez y elegancia patricias; en su figura, en sus rasgos, en sus movimientos, había una intimidad de ensueño, una blandeza como de apurados deleites. El conde Baltasar Castellón nos lo hubiera escogido para un coloquio del perfecto *Cortesano.* Tan suave y apagadamente leía, que sólo escuchándole con la fijeza del señor que estaba frontero podía averiguarse que pronunciaba palabras catalanas. Este hombre era *Xenius»*[15].

El que escucha esta lectura de un fragmento recién nacido del *Glosari* es Prat de la Riba:

> «El otro era rubio; la blancura de su frente se esfumaba entre el oro fino y liso de sus cabellos; y el azul de sus pupilas se perdía en un misterio de resplandores de anteojos. Tenía avanzado el busto; los codos poderosamente puestos sobre la orilla de la tabla; la cabeza, ladeada, recogiendo en su oído lo más hondo de la palabra de *Xenius.* En su quietud, el pliegue de su frente, en su gesto, denotaba el ahincamiento de su atención. Era el señor Prat de la Riba» *(Glosas,* 129).

La plasmación de la escena tiene como objetivo mostrar la reciprocidad necesaria de ambas personalidades, al tiempo que no se le escapa a Miró la intuición de apuntar el sueño orsiano de oficiar como Goethe en una nueva Weimar a orillas del Mediterráneo; sueño que el propio D'Ors había manifestado en el *Glosari* desde diversos ángulos. Así el presidente de la Diputación de Barcelona y el secretario del Institut d'Estudis Catalans, el político pragmático del catalanismo y el ideólogo *noucentista* encarnan una reciprocidad que Miró intuye y subraya:

[14] *Marta E. Altisent,* Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1911-1920), *p. 68.*
[15] *Gabriel Miró,* Glosas de Sigüenza *(ed. Clemencia Miró), Buenos Aires, Espasa Calpe (Austral), 1952, p. 129. En adelante citaré en el texto, indicando la página.*

«*Xenius* es (entre otras cosas) un depurador exquisito del corazón y de la figura de la *raza;* y acaso ese artista maravilloso no hubiera logrado trazar esa renovación, esa venustidad y soberanía de Cataluña si Prat de la Riba no hubiera ido manteniendo su entereza *étnica,* soldando la tradición con el presente y el mañana» *(Glosas,* 130).

Miró escribe esta «Plática» en el verano de 1912, evocando el encuentro de finales del invierno del año anterior. Todavía no ha sido asesinado Canalejas (acontecimiento al que dedicó la estremecida «Plática» –«Abandono y amor»– del 19 de noviembre de 1912) y la ola de optimismo del gobierno liberal invitaba a mantener intacto lo vivido y lo intuido quince meses atrás en Barcelona. Todavía no se ha producido el primer desencanto orsiano y el inicial desvanecimiento de oficiar cual nuevo Goethe, que el propio D'Ors –vía Octavio de Romeu– expresaría a comienzos de 1914 en sus espléndidos artículos de *El Día Gráfico* (6-1-1914):

«Mi condición es la de alguien que, nacido para oficios de Goethe, y con amor a los oficios de Goethe, se ha visto condenado, por haber venido al mundo en esta ciudad y demasiado dentro del ochocientos, a 'byronear' gran parte de su vida; a sellar, tal vez, de 'byronismo' la totalidad de su vida»[16].

Consecuencia de este viaje barcelonés de Miró es la inmediata glosa *(La Veu de Catalunya,* marzo, 1911) de D'Ors titulada «Del *noucentista* Gabriel Miró» y que de inmediato tradujo el *Diario de Alicante* (8-IV-1911). Escribe D 'Ors:

«En la historia de la prosa castellana, después del acontecimiento Valle Inclán, se inscribe, por orden cronológico, el acontecimiento Gabriel Miró [...]. En Cataluña quien tiene el honor de haberlo descubierto soy yo [...] Gabriel Miró se ha marchado contento de nosotros. Seis días estuvo en Barcelona, y ha conocido amigos que le eran bien queridos: Maragall, Ruyra y los novecentistas, entre los cuales ha podido encontrarse como un hermano. Ha visto aquí a los hombres volar por vez primera en su vida [...] Ha visitado el Instituto. Ha venido a *La Veu* en plenas horas electorales. No ha dado ninguna conferencia. No ha dirigido ninguna oda de forastero a nuestra ciudad»[17].

[16] *Eugenio D'Ors, «Conversaciones con Octavi de Romeu»,* El Día Gráfico *(6-1-1914).*
[17] *Cito por la traducción castellana que ofrece Vicente Ramos,* Vida de Gabriel Miró, *p. 311.*

Años después, tras el fallecimiento de Miró, D'Ors cursaría una carta a Adelia Mora de Acevedo (29-V-1930) en la que le dice: «Yo le descubrí en un pequeño libro provinciano *(Del vivir. Apuntes de parajes leprosos)* y hablé de él antes que nadie, en Madrid y en Barcelona, en una hora en que no había salido aún de Alicante»[18].

Como se ve el arte de Miró encontró en Barcelona la atención necesaria. Maragall y D'Ors habían dado un amistoso respaldo a sus quehaceres de escritor. Buena prueba de ello es el comentario espistolar de D'Ors a Unamuno el 4 de agosto de 1912, a propósito del artículo de Miró en el *Diario de Barcelona* (30-VII-1912) sobre *La Ben Plantada:*

> «Quien ha publicado también sobre el librillo un artículo generoso es Gabriel Miró. Usted debe conocer a Gabriel Miró y sus libros. Aunque nunca he leído nada de usted acerca de él. ¿Qué le parece a usted ese escritor? A mí me interesa enormemente, y también interesaba y entusiasmaba a nuestro padre Maragall»[19].

En los dos años y medio que transcurren entre la primera visita a Barcelona y el viaje preparatorio de su residencia de seis años en la ciudad, Miró publica un buen número de artículos en el *Diario de Barcelona,* que pasaron a formar parte del *Libro de Sigüenza* (1917) y de la recopilación póstuma *Glosas de Sigüenza* (1952). Al margen de los que ya hemos mencionado tienen temática barcelonesa los titulados «El amor de las ciudades» (18-1-1912) –con motivo de la muerte de Maragall– y «Poetas» (17-11-1912), en torno a las obras de López-Picó y de Francisco Sitjá. La fascinación por la personalidad y la obra de Maragall no le impidieron atender a la poesía *noucentista.*

La segunda estancia viajera data de noviembre de 1913. Surinyach Sentíes desde *La Veu de Catalunya* le da la bienvenida el 21 de noviembre y el sábado 22 es agasajado en el restaurante Martín por varios escritores barceloneses: Miquel dels Sants Oliver, Joaquim Ruyra, Alexandre Plana, Bofill i Mates, Carner, López-Picó, Mossen Frederic Clascar, etc. El mantenedor del banquete fue en esta ocasión el director de *La Vanguardia* y aunque D'Ors y Sagarra no pudieron asistir, se adhirieron. Se tuvo un recuerdo para Maragall y se cursó un telegrama a Azorín, homenajeado unas horas después en Aranjuez por los escritores españoles bajo la presidencia de Ortega y Juan Ramón, y a quien Miró había dedicado un magis-

[18] *Vicente Cacho Viu,* Revisión de Eugenio D'Ors (1902-1930), *p. 358.*
[19] Ibídem, *pp. 262-263.*

tral artículo en las columnas del *Diario de Barcelona,* «El párrafo, la palabra. Azorín» (22-X-1911)[20].

De nuevo las incidencias del viaje fueron positivas. Cuando torna el vapor regular hacia Alicante el día primero de diciembre su decisión de instalarse tan pronto como pueda en Barcelona está tornada. El primer artículo que remite a *La Vanguardia* (periódico en el que colaborará en los primeros años de su residencia barcelonesa, publicando la serie de «estampas viejas» *Figuras de la Pasión del Señor),* incluido con posterioridad en la primera edición del *Libro de Sigüenza* y cuyo título es «En el mar», evoca su partida de Barcelona:

> «Las luces de la ciudad se hunden estremecidamente en las aguas negras del puerto.
>
> Va engulléndose el barco a una muchedumbre cargada de hijos, de hoces y azadas, de fardelicos y costales de ropas pobres que huelen a hogar muy humilde; y hay un vocerío de feria aldeana»[21].

II

Regreso a Alicante que pocas semanas después (febrero de 1914) dará paso a la partida desde el «huerto provinciano» a la «ciudad grande», a la que dedicará a poco de establecerse en ella el artículo aparecido en *La Vanguardia* el 27 de febrero de 1914 y titulado bajo el marbete genérico de «Jornadas de Sigüenza», «En la ciudad grande». Se trata de una magnífica estampa lírica que apela a Joan Maragall desde el propio título y que guarda evidentes intertextualidades con dos conocidos artículos del poeta catalán, «La ciudad» (X-1901) y «La montaña» (XI-1901)[22], que se convierten en el viático mironiano al comenzar su vida barcelonesa:

> «Y he aquí que vienen como blancas palomas que descansan en la memoria de Sigüenza las tres bienaventuranzas del amado maestro perdido para siempre:
>
> '¡Oh, feliz la ciudad que tiene una montaña al lado, pues podrá contemplarse a sí misma desde la altura!
>
> ¡Oh, feliz la ciudad que tiene una montaña al lado. Todos sus hombres irán subiendo a ella y volverán transfigurados!

[20] *Complemento de este artículo es la olvidada nota de Miró, «Noticias de un libro de Azorín* (Castilla)», *aparecido en el semanario catalanista barcelonés* Cataluña *el 26 de noviembre de 1912. Falta en la recopilación de la profesora Altisent.*

[21] *Gabriel Miró,* Libro de Sigüenza, *Barcelona, Doménech, 1917, p. 245.*

[22] *Cf. Joan Maragall,* Obres Completes. Obra castellana, *pp. 277-281.*

¡Oh, feliz la ciudad que tiene una montaña al lado, porque ella se siente como un tránsito a la luz!'

Si la ciudad que ha dejado Sigüenza está de cemento traspasada del azul del mar, la ciudad que ha elegido para su vida, tiene la grandeza del esfuerzo del hondo, y cercanas las cumbres que cantó y anheló toda el alma de Maragall»[23].

Los años barceloneses fueron años de suerte desigual. Tres residencias. Primero, en la calle Diputación, número 339, 3°, 2ª puerta, «piso sin carácter, sin interés», según el testimonio de uno de sus grandes amigos barceloneses, Pi i Sunyer, al prologar el volumen IV de la Edición Conmemorativa de las *Obras Completas* de Miró, que tras su muerte llevó a buen puerto la tipografia barcelonesa Altés. En la primavera de 1915 mudó su domicilio al Paseo de la Bonanova, 7, 2°, «alto y espacioso; el comedor domina con su amplia terraza donde hay geranios, claveles, un jazminero y una parra, toda Barcelona y el mar», al decir de Pi i Sunyer. Y, finalmente, a partir de octubre del 18 vivió en «una torre de Sarriá con jardín y azotea», sita en la calle Vico.

Fueron años agridulces en los empleos y en lo económico. Los primeros meses Prat de la Riba le facilitó un destino de contable en la Casa de Caridad. En el verano del 14 dejó de colaborar en *La Vanguardia* y abandonó el destino facilitado por Prat de la Riba, para durante cerca de un año trabajar en la frustrada empresa editorial de la *Enciclopedia Sagrada Católica.* En la primavera del 15 reanudó sus colaboraciones en *La Vanguardia* (es el tiempo de las *Figuras de la Pasión del Señor)* y activó su trabajo creador. En 1917 consiguió un nuevo destino –ahora con intervención de las personalidades del Partido Republicano Radical– en el Ayuntamiento de Barcelona. Así alcanzó casi hasta su marcha a Madrid en el verano de 1920. A la par ofreció en *La Publicidad* un amplio abanico de artículos, entre los que figuran (febrero de 1918 a enero de 1919) los capítulos de *El humo dormido,* que Ricardo Baeza publicó en Madrid en 1919, tras confesarle epistolarmente a Juan Ramón (21-X-1919): «Rompí con mis editores de Barcelona, que son los más canallas de este mundo semita»[24].

Fueron años, especialmente los últimos, de progresivo distanciamiento de las grandes personalidades del catalanismo y del *noucentisme,* para aproximarse –en un contexto ciudadano que empieza a ser dominado por el pistolerismo y la violencia civil– a sectores lerrouxistas, si bien mantuvo a lo largo de toda su residencia un círculo pequeño e intenso de amistades: el

[23] *Marta E. Altisent,* Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1911-1920), *p. 175.*
[24] *La carta la publicó* El País *en el «Homenaje a Gabriel Miró» del 28 de diciembre de 1980.*

compositor Enrique Granados (hasta su muerte el 24 de marzo de 1916), el catedrático de fisiología Pi i Sunyer y el biólogo Ramón Turró.

Las impresiones ciudadanas de los años barceloneses desembocaron en dos artículos, publicados en el verano de 1919 en el gran diario madrileño *El Sol,* bajo el marbete común de «Crónicas catalanas. Un levantino en Cataluña». Se trata de dos estampas lírico-narrativas, típicas del arte de Miró, y que constituyen el colofón literario de su residencia barcelonesa.

La primera crónica tiene como punto de vista geográfico la residencia barcelonesa de Miró en San Gervasio, y como focalización espiritual el talante conservador y moderado del escritor, quien dibuja el perfil de la ciudad y sus alrededores envueltos en el humo de las fábricas, cuya constancia es símbolo de la seguridad y de la paz ciudadana:

> «El faro de Llobregat, como una ermita de yeso; y en el frescor de la vega, entre chopos, hortales y masías, suben las chimeneas de las fábricas, que nos quitan la pureza del azul a los que no tenemos fábricas. Pero ese humo que se acuesta tercamente encima de Barcelona y de su paisaje es la promesa de nuestra quietud, de paz ciudadana, de la paz semanal. Porque en el tiempo, la confianza y el pan tienen aquí su medida en la semana. Si alguien nos sobresalta con un presagio de huelgas y tumultos, esperamos el lunes. Subimos al terrado; y si los campos, el mar y la ciudad se pierden bajo la niebla fabril, sonreímos confiadamente» *(Glosas,* 66-67).

Escritas estas crónicas en el verano de 1919 con la huelga de la empresa eléctrica «La Canadiense» y la subsiguiente huelga general a las espaldas, Miró bosqueja una ciudad convulsa, una «hermosa ciudad dolorida en sus entrañas», que, sin embargo, ofrece en sus calles un espectáculo de dicha y de abundancia. La constante dualidad de la ciudad, entre el gozoso espectáculo exterior y las posibles heridas interiores, es lo que –quizás, al modo subjetivo– subraya la pluma mironiana:

> «Es cierto que en las Ramblas, en el paseo de Gracia, en las calles de las Cortes, de Fernando, de Pelayo..., las gentes bullen, se amontonan y gastan dinero. Los almireces de la Horchatería Valenciana muelen cada día ocho, diez, quince toneladas de chufa de la Ribera para el suco delicioso de las redomas de horchatas. Los mejores edificios los compran o alquilan los nuevos Bancos, que pagan un caudal –cien mil duros, sesenta mil duros– por el traspaso. En los bares, la multitud engulle y bebe a codazos. La voz y la mirada de esta multitud tiene un júbilo de holgura. Pero eso es en la calle, en la calle de las Cortes, en las Ramblas, en el paseo de Gracia... y al español, sea o no catalán, y quizá a todos los hombres, hay que verlos en casa para saber cabalmente su bienestar» *(Glosas,* 67*).*

En la segunda crónica, tras imaginar Barcelona atravesada por un río, intuye cómo la ciudad, «tendida entre la montaña y el mar», irá «devorando su topografia deliciosa»:

> «Barcelona agotará sus montes, subiéndose encima de ellos, parcelándolos y adoquinándolos. Y la bendición de Maragall: 'Dichosa la ciudad que tiene una montaña al lado', llegará un día que no podrá caer sobre la frente de la nuestra» *(Glosas,* 70-71).

Con estos artículos Miró cerraba su ciclo barcelonés. En una carta a don Antonio Maura, fechada el 31 de diciembre de 1919, dice textualmente: «Barcelona me desalienta para mi trabajo»[25]. Durante la década siguiente el recuerdo de los años barceloneses apenas aparece en su obra. Únicamente guardan vínculos con Cataluña la evocación que escribió para *La Gaceta Literaria* (15-III-1930) sobre la visita en que acompañó a Unamuno al monasterio de Poblet, a finales del verano de 1916, y el recuerdo que –vía Sigüenza– nos ofrece de la biblioteca del lnstitut d'Estudis Catalans, de la del convento de los Capuchinos de Nuestra Señora de Pompeya y de la de Mossén Clascar, en las que Sigüenza persigue metafóricamente el Paraíso, entrevisto en las *Aigues de Moguda* del pintor Joaquim Mir: se trata de un capitulillo de *Años y leguas.*

Dos grandes prosistas catalanes del siglo XX alimentaron su recuerdo de Miró en estos últimos años barceloneses. Josep Maria de Sagarra evoca al escritor alicantino en sus espléndidas *Memóries* (1954). Corre la primavera del año 16 –Sagarra tenía 22 años y había publicado dos libros de poemas– cuando conoce personalmente a Miró, quien trabajaba en la editorial Doménech, y junto con Carner «moltíssims dies ens reuníem al Passeig de Grácia abans de dinar». Sagarra recuerda su aspecto físico –«Miró era un home dilatat, la seva roba tendía a donar-se, com els seus ossos, i tot cli. Moltes vegades afectava un punt de somnánbul»– y evoca el tono de su personalidad –«Es presentava amb la resignació del qui han deixat a pa i agua, peró amb l'urc del profeta, que creu que la miséria vesteix»–, a la par que refleja su afición por los temas relacionados con la liturgia. El retrato que Sagarra hace de Miró es afectuoso («vaig admirarlo molt»), especialmente en lo que atañe a su quehacer como estilista («Miró fou una figura literaria molt superior a la majoria deis energumens d'aleshores»), pero su caracterización tiene un punto de hiel y de ironía, de lástima contenida, que el efectismo deliberadamente brillante de su prosa acentúa. Dice Sagarra

[25] *Cito por Vicente Ramos,* Vida de Gabriel Miró, *p. 491.*

que Miró se hubiese sentido a gusto «testant algun licoret dolç a la taula d'una pavordessa empobrida, peró am ínfuies ducals»[26].

El retrato de Gabriel Miró que nos ha legado el insuperable arte de Josep Pla data de 1921, cuando colaboraba en *La Publicidad,* tratando de abrirse camino en el mundo intelectual barcelonés. El retrato es ejemplar del arte de Pla: de un lado, la fidelidad invariable a la reflexión de Voltaire, según la cual las palabras familiares son los resortes del estilo; y de otro, la sagaz simbiosis de caracterización que consigue entre la psicología, la personalidad del escritor y de su obra, aceptando –como ya recordó en 1959 el maestro Vilanova– que «no se trata de una rigurosa interpretación crítica del valor literario o estético que esta obra posee, ni de un análisis pormenorizado de su significación y contenido, sino de un juicio de conjunto basado en una serie de apreciaciones parciales, que pueden parecer a veces paradójicas y arbitrarias, pero que en la mayor parte de los casos calan hasta lo más hondo en la obra que enjuician»[27].

Seré sumario. La atmósfera del retrato de Miró es el restaurante Martín y el homenaje que un grupo de socios del Ateneo barcelonés brinda en el invierno de 1920 a Ramiro de Maeztu. Son las últimas semanas de Miró en Barcelona y el alicantino asiste junto con D'Ors, Romá Jori, Sagarra, Pla y otras personalidades de la vida cultural barcelonesa. Pla, que ya había tenido la oportunidad de observar a Miró en otras ocasiones (en la redacción de *La Publicidad),* combina la observación exterior de Miró con el adentramiento en su manera de ser. De los rasgos físicos que detalla se desprende la languidez con la que se perfila el escritor, una languidez un tanto monótona, dolorosa y narcisista:

> «Sembla, externament, un malat; peró, encara que no estigui malat, és claríssim que aspira que la seva lánguida i pàllida displicéncia es produeixi sense sobresalts, que es mantingui calmosa, aturada»[28].

La estudiada displicencia, el narcisismo lánguido del aspecto exterior de Miró, que metonímicamente se prolonga en su psicología, tiene –a juicio de Pla– rasgos singulares. El primero apunta a la desilusión, a la inapetencia vital. El segundo, que emana de sus ojos –«erem uns ulls soinniosos, d'una gran vaguetat»– se proyecta en su literatura, donde «les coses hi

[26] *Josep Maria de Sagarra, «Les fértils aventures»,* Memóries, *Barcelona, Edicions 62 i «La Caixa», 1981, t. II, pp. 261-262.*

[27] *Antonio Vilanova, «Los retratos de José Pla»,* Destino *(1-VIII-1959).*

[28] *Josep Pla, «Gabriel Miró, un retrat»,* Retrats de passaport, Obra Completa, *t. 17. Barcelona, Destino, 1982, p. 169.*

tenem una realítat que sembla mágica, perqué ve embolicada amb una vaguetat en certa manera musical».

Esta literatura cargada de languidez, inseparable –según Pla– de la languidez del propio escritor, despertó poca curiosidad en el joven periodista que, lector de las *Figuras de la Pasión del Señor,* fue capaz de atinar parcialmente en la caracterización del sabor y del gusto que deja la literatura de Gabriel Miró: «un gust a la boca d'ensucrament apegalós, entre soporífer, entebeít i endormiscat»[29]. Juicio que, desde su indiscutible agudeza, resulta insuficiente para calibrar los indisputables méritos literarios y estéticos que la obra de Miró empezaba a atesorar en estos años barceloneses.

[29] Ibídem, *p. 171.*

La Barcelona de Josep Yxart y su reflejo en *El Año Pasado* (1885-1889)

Rosa Cabré Monné

«Vivir en una ciudad populosa, participando de su agitación, siguiendo de cerca su evolución social y moral, gozando de los atractivos que ofrece al espíritu la vida animada de los grandes centros», como Barcelona, fue para Narcís Oller, según Yxart, alcanzar uno de sus más ardientes deseos. Pues bien, estas palabras que Yxart escribió en sus *Memorias 1875-76*, inéditas, son perfectamente aplicables a su autor a la vez que nos dan idea de lo pronto que se interesaron por la vida ciudadana que a finales del siglo XIX será una de las marcas de modernidad en las literaturas hispánicas. El invento de la gran ciudad es uno de los hechos más significativos que caracterizan la modernidad del siglo XIX. Y con la ciudad se inventa la manera de vivirla, sentirla, mirarla, soñarla y transformarla. O de escribirla y mitificarla. Yxart, no anduvo demasiado por los campos y los bosques, que conocía por ser hijo de propietarios rurales. En cambio se identificó con las calles, plazas y teatros de las grandes capitales. El paisaje de la metrópoli reunía, a la vez que los desnaturalizaba, todos los paisajes posibles.

La relación de Josep Yxart con Barcelona se emmarca en dos períodos definidos: 1868-1873 y 1877-1895. En el primero, Yxart es un joven estudiante de derecho que se introduce en los ambientes universitarios de la mano de su primo, casi un hermano, Narcís Oller, seis años mayor que él. En el segundo período nos hallamos ante el hombre que, resueltamente decidido a renunciar al ejercicio de la abogacía, intenta iniciar una carrera como hombre de letras y crítico literario, y consigue situarse entre las figuras más eminentes de la intelectualidad catalana y española.

En esta segunda etapa, gracias a la amistad de Oller con el grupo de *La Renaixença* se le abrirán las puertas de este cenáculo catalanista, resueltamente progresista, a la vez que profundamente respetuoso con la tradición, lejana e inmediata. Desde esta plataforma, Yxart accedió a los Juegos Florales que, en 1879, premiaron su primer trabajo de crítica inductiva *Lo Teatre Català*, conectó con el editor Domènech que le publicó en 1881 su ensayo *Fortuny*, el primero de sus libros, y al año siguiente le propuso dirigir la colección *Arte y Letras* y la revista del mismo nombre que se regalaba a los

suscriptores. Este hecho le permitió, seguramente, abandonar su trabajo como pasante del bufete Serrahima y dedicarse profesionalmente al ejercicio de las letras. Por ahí, Yxart se relacionaría con los escritores en lengua castellana más relevantes de su generación: Pérez Galdós, Pereda, Pardo Bazán, Leopoldo Alas, «Clarín», Campoamor, Palacio Valdés, entre otros. Con sus amigos de *La Renaixença,* Sardà, Oller, Guimerà, Matheu y Vilanova, etc., Yxart participa de las actividades de las instituciones barcelonesas más destacadas. Desde 1879 es miembro de la *Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, presidida en este momento por Antoni Aulèstia y Pijoan, reusense afincado en Barcelona y amigo de Oller de la época de estudiante. Por estas mismas fechas debió hacerse socio transeúnte del Ateneo Barcelonés y de número en 1888, poco antes de ocupar cargos tan relevantes en esta entidad como la presidencia en 1889 de la Sección de Historia y Arquelología, y en 1892 la presidencia del Ateneo. La primera de estas instituciones pretendía incorporar el bagaje cultural disperso a lo largo y a lo ancho de las tierras catalanas. La segunda estaba más vinculada a las propuestas de modernidad y cientificismo y, en ella, Yxart fue el *causeur* de una tertulia literaria integrada por Sardà, Oller, Guimerà, Rusiñol, Maragall y otros, que promovió la modernización de la ciudad y la innovación intelectual, que llevarían a cabo muchos de sus participantes.

Yxart, que hizo el servicio militar en Madrid durante cuatro meses a partir de setiembre de 1873, no descubrió la gran ciudad hasta su primera visita a París en 1878, en compañía de Narcís Oller, con motivo de la Exposición Universal. La fascinación que sobre ellos ejerció esta ya entonces capital europea se hace patente en diversos textos: en las cartas que intercambió con su primo poco antes del viaje, en el dietario que escribió Yxart y en la crónica de la Exposición que enviaron a *La Renaixença*, que recoge el volumen *La descoberta de la gran ciutat: París 1878.* No es extraño: Emile Zola, en el último de los tres artículos que dedicó a esta efemérides, reconoce y elogia la imagen que alcanzó la capital de Francia en aquella ocasión, aunque en el primero de estos artículos hubiese manifestado el deseo de escapar de la multitud que la invadiría, para huir al campo. Joan Sardà, crítico literario y amigo de Yxart y Oller, que viajó a París en 1889, confirma esta opinión en sus artículos *El caso del Sr. Aguiló* e *Impresiones sueltas*, publicados en *La Vanguardia* (22-XI-1893 y 1-VI-1888, respectivamente) y recogidos en J. Sardà, *Obras Escogidas*, serie II. De vuelta a Cataluña, Yxart conservará siempre, como Oller, la imagen de París de 1878, ciudad que visitarán de nuevo juntos en 1886. Sabe que Barcelona no se le puede comparar, pero también sabe que sólo la gran ciudad, y en su caso Barcelona, puede ofrecerle la posibilidad de conectar con un

mundo cultural en sintonía evolutiva con el progreso científico que es la realidad de su presente histórico.

Por otra parte, la lectura de los cuentos ciudadanos de Edgar A. Poe, que Yxart publicaría más adelante, en traducción castellana en la *Biblioteca Arte y Letras,* y de las novelas de Balzac y Zola, que tienen a París como su epicentro, le afianzaron en la necesidad de que la literatura reflejara la vida de las ciudades, núcleos de evolución y de transformación de la sociedad moderna. Esta vocación ciudadana ya le llevó, entre 1878 y 1879, a colaborar en *La Llumanera de Nova York*, la revista que pretendía hacer de puente con la metrópoli americana.

Como Oller, a pesar de no haber nacido en Barcelona, jamás se sintió como un trasplantado, sino todo lo contrario. Las cartas a Narcís Oller nos muestran al crítico enamorado no tanto de la ciudad física como de las posibilidades culturales que le brinda: amigos, espectáculos, un mundo editorial, relación con los escritores españoles más destacados. Por esto el 12 de agosto de 1890, en una carta a Oller que recoge Manuel de Montoliu, reconoce que «som ciutadans, som artificials; la nostra naturalesa és ja aquest sediment d'art, de tracte, de comfort que ens ha fet una altra ànima; això és tan naturalesa com l'altra», a la vez que se retrata con una imagen nítida de hijo del siglo.

Yxart, a mediados de la década de los ochenta, apostó por una política cultural que atendiera Barcelona como capital cultural de Cataluña y, con Oller, se identificó con la expansión y modernización de la misma que, bajo el impulso del alcalde Francesc Rius i Taulet, eclosionará en la Exposición Universal de 1888. Efemérides que interesará vivamente al crítico. Profesionalmente necesitaba la metrópoli. De lo contrario, ¿cómo podía ejercer la crítica, si su entorno no presentaba una suficiente creatividad y una cierta capacidad de innovación, o de recepción del oportuno pensamiento histórico? La constatación de este vínculo entre el crítico y la ciudad fueron los cinco volúmenes de *El Año Pasado.*

Este proyecto empieza seriamente cuando el 26 de enero de 1883, Yxart escribía a Joan Sardà recordándole la propuesta anterior de un proyecto compartido. Se trataba de un volumen sobre *Barcelona artística*, con unos 24 artículos de veinte páginas cada uno, escritos a razón de dos por mes y de los cuales Yxart haría uno y Sardà otro. Así, casi sin darse cuenta, sumarían las cuatrocientas páginas de un volumen que resumiría la actividad artística y literaria de la capital catalana. Como el año ya había empezado, Yxart insiste en acordarse de cara al año siguiente.

Yxart apenas había ejercido como crítico literario después de su trabajo sobre *Lo Teatre Català*, premiado en los Jocs Florals de 1879, y su nombre

era conocido, sobre todo, como director de la *Biblioteca Arte y Letras*, desde 1883. Con razón Ramón D. Perés, en su artículo sobre *La Crítica Literària a Catalunya*, publicado en *L'Avenç* (Barcelona, enero, 1883, pág. 98-107) se pregunta si «¿Fora de lo Sr. Sardà hi há á Catalunya algú més que cultivi la crítica de debó? Prou llansém nostres esguarts á un cantó y altre mes no'l sabem veurer». Unos meses más tarde, en esta revista y a propósito de la crítica de *Notes de Color* de Oller con prólogo de Yxart, P. (Perés) comenta que Yxart «comparteix amb en Sardà la primacía de la crítica catalana moderna». (*L'Avenç*, A. II, núm.18, setembre de 1883, p. 51). En 1885, decide emprender solo el proyecto. Durante cinco años, entre 1885 y 1889, Yxart escribe sobre las principales instituciones ciudadanas (el Ateneo Barcelonés y las Asociaciones de Excursiones), comenta los estrenos teatrales, los certámenes poéticos, las ediciones de libros de poesía, historia, novela, las exposiciones de pintura, el arte de los actores, aspectos teóricos de la crítica. Intercalados entre estos trabajos sitúa algún artículo de crítica social, a la manera de Larra. Todo este material constituye el tema de los cinco volúmenes de *El Año Pasado. Letras y Artes en Barcelona*.

Los dos primeros volúmenes, publicados en 1886 y 1887, fueron escritos íntegramente pensando en su formato como libro. Para el tercero, Yxart se sirvió de muchos de sus artículos aparecidos en la prensa periódica, y para la confección del cuarto y quinto se limitó a ordenar los distintos comentarios sobre la vida cultural barcelonesa, aparecidos en la prensa periódica, como se lee en el prólogo al primer volumen de la *Obra Completa de José Yxart* (p. 92-97).

Estos volúmenes de crítica inductiva que forman la serie *El Año Pasado*, constituyen un verdadero poema de amor a Barcelona, tal como su autor declara en el prólogo al segundo volumen. Así, unido al que siempre manifestó por el arte y la verdad, «creció con este cariño el que siempre tuve a la capital donde asenté mi modesto observatorio, sin necias adulaciones a sus defectos ingénitos que son muchos, ni fatuo menosprecio de sus poderosas cualidades que propios y extraños reconocen. Mi afecto es de tal casta, que a ser posible trocara a Barcelona en la ciudad ideal de mi pensamiento».

Y ¿cómo es esta ciudad ideal? Yxart nos propone una «mutación de escena tan espléndida que ni cabe en la imaginación, ni hallo palabras con que encomiarla». Su Barcelona ideal tiene calles anchas, edificios magníficos, estatuas que perpetúan la memoria de los grandes hombres y los hechos más notables del país, dotada de unos mecanismos capaces de despertar un elevado interés por la cultura de nivel. Una descripción que recuerda sus

imágenes de París. Dice Yxart, en el comentario de *Lo Catalanisme* de Valentín Almirall en *El Año Pasado* (1887) que si «de la necesidad de acudir a intereses vivos encarnados en nuestras leyes y en nuestra actividad industrial se forma *el catalanismo, Barcelona es su centro y su foco vividor: capital dotada de fuerza e iniciativa propias* (el subrayado es mío) siente todos los estímulos del fuerte. Latente en ella el espíritu regionalista, toma tantas formas cuantos son los motivos de competencia o de defensa». Y además ha constatado que «Barcelona, en el círculo de las artes y las letras, tiene vida propia y característica de las demás capitales de España», hasta el extremo de que «se nota, aunque latente, oculto y no siempre vencedor, cierto espíritu de reforma y progreso que parece requerir el auxilio de la propaganda y los beneficios de la luz». Esto le hace pensar en la conveniencia de hacer «comprender de un solo golpe de vista lo que hace y piensa Barcelona en materia de arte», como el mismo señala en el prólogo al primer volumen y, aunque en principio no pretende enseñar ni juzgar, su objetivo será fomentar el buen gusto y potenciar «con largas discusiones y reposada crítica» las tendencias más innovadoras del momento histórico, que han de ser exponente de la «Barcelona artística contemporánea».

Yxart planteó un ideal de cultura catalana en perfecto equilibrio y armonía entre tradición e innovación, lo qual le permitía conciliar el procedimiento narrativo de Zola y la poesía, desde Goethe y Heine, hasta los simbolistas, pero reprobó todo tipo de convencionalismo y amaneramiento, empezando por el teatro de Frederic Soler de aquellos años o la forma de actuar y de recitar el verso de los actores Rafael Calvo y Antonio Vico. Por el contrario, resaltó la sinceridad, espontaneidad y naturalidad de todo aquel artista que en su obra buscase siempre la adecuación del fondo con la forma y de la idea con la frase, sin supeditar, en ningún caso, lo uno a lo otro. «Esta sinceridad de emoción forzará al poeta a ser, aún en contra de su voluntad, moderno de todo en todo». (*O. C. de J. Yxart*, I, Barcelona, 1995, p. 57)

Así, elogió el trabajo de Ermete Novelli, Sarah Bernhardt, Coquelin o Eleonora Duse, y el valor literario de las composiciones poéticas en verso de Costa y Llobera, Guimerà y Verdaguer, o en prosa de Oller y Pin i Soler. Teniendo en cuenta que, para Yxart, la novela realista en general y *Vilaniu* de Oller en particular era «también poema a su modo, el más ameno, el de nuestros días». (*El Año Pasado, O.C.*, I, p. 289). Al mismo tiempo, potenció desde la ópera de Wagner hasta la poesía sugestiva, impregnada de pensamientos filosóficos, fantásticos, políticos, eróticos o dramáticos de Ramón D. Perés, Francesc Matheu o Apel.les Mestres, incluida la «belleza recogida, espiritual, prerafaélica» de los poemas de J. Verdaguer contenidos en sus libros *Jesús Infant* y *Natzaret*, (*El Año Pasado*, 1890). Su apoyo

a Maragall no se hará explícito hasta 1893 en el artículo *Literatura catalana. Poesía y poetas*, publicado en el volumen *José Yxart. Crítica dispersa*; todos ellos ejemplos de poetas actuales y ciudadanos.

Desde estos trabajos, la actitud regeneracionista del crítico se dirigirá a fomentar un gusto por las formas artísticas, literarias y eruditas basadas en el buen gusto y el oportunismo histórico. En cambio combate aquella forma de regeneracionismo, a su entender equivocada, que pervive en los Jocs Florals manteniendo un concepto de poesía que ya se manifestaba como anticuado y vacío. A su entender estos certámenes han democratizado la poesía, pero también han acabado con ella. (*El Año Pasado* (1887) en *Obra completa de J. Yxart*, p. 375). En el volumen de *El Año Pasado* (1890, pp. 8 y 25) califica los Jocs Florals de «fantástica manifestación de ideales muertos» en los cuales destaca como mejor poema el discurso de su presidente, Ángel Guimerà. La situación de la poesía, a su entender, no es mejor en la literatura castellana ya que en *El Año Pasado* (1888, p. 33) afirma que en España no hay poetas. Entre 1885 y 1889, toda efemérides cultural barcelonesa se dibuja en estos *Años Pasados* de Yxart, como símbolo y metáfora de la cultura catalana.

A su vez, la misma ciudad de Barcelona tiene también una presencia real en estos volúmenes de *El Año Pasado* a través de algunos comentarios sociológicos de carácter descriptivo, a la manera de Larra o de Balzac, que se distribuyen en forma de pinceladas en algunas críticas. Así, en los tres primeros volúmenes apunta de forma dispersa que no le gusta la Plaza de Cataluña, señala los nuevos proyectos de urbanismo, describe el aspecto exterior e interior de los teatros, la iluminación eléctrica de los mismos, destaca la presencia de los tranvías, las máquinas, los carteles y las bocinas, aplica adjetivos que derivan de la técnica y del progreso como «eléctrico entusiasmo», o «labor febril y acelerada», etc. Y, al lado de estas presencias objetivas, hace emerger en sus escritos visiones subjetivas de la ciudad, que recuerdan las de Edgard A. Poe (*El hombre de la multitud)*, Vigny, Hugo, que Yxart leyó en la década de los años setenta, Michelet y especialmente Baudelaire, del cual en este momento no creo que tuviese una idea muy precisa. Así, desde el primer volumen de la serie, ve la ciudad como el espacio donde el individuo pierde su identidad y se convierte en una «masa humana», «un mar de cabezas» o «una turba de transeúntes», que se manifiesta en «vocerío». Con ello, Yxart combina los dos puntos de vista o géneros que, según Philippe Hamon, genera la contemplación de la ciudad a finales del siglo XIX.

Pero cuando estas dos formas de mirar o de narrar la ciudad (analítica y sintética) cobran protagonismo es en los tres relatos *El estreno de un gran*

tenor, *Un kiosko* y *La estatua del general Prim*, que Yxart sitúa, respectivamente, uno en cada volumen de los tres primeros que constituyen la serie de *El Año Pasado*. En ellos Yxart retrata aspectos de la vida ciudadana en términos a la vez realistas e impresionistas. En la segunda, de connotaciones simbólicas, ofrece una reflexión sobre la importancia de la literatura y la cultura popular que el kiosco divulga, a la manera de un «fanal de la inteligencia popular» y le trata como a una fuerza personificada de extraña magnitud, de límites desconocidos, que tiñe de modernidad el panorama de la ciudad, con la actualidad y la precipitación, quizás grosera, de la prensa. «También tus papeles y folletos son la comparsería de la literatura, sin la cual es imposible concebir todo el espectáculo literario de una ciudad. ¿Qué sacamos de saber cuánto han leído en un año unas quinientas personas, si ignoramos lo que saborean diariamente unos cuantos miles, de paladar más grosero? ¿Dónde hallar sino aquí el termómetro del gusto artístico común y las aficiones generales?».

Aquí cabe destacar la presencia de unos temas de modernidad tan indiscutible como el de la literatura de masas, la iluminación que caracteriza el kiosco en medio de la noche, su vacuidad, mero soporte de papeles de colores, como una máscara o un disfraz, a la vez que es un elemento característico del paisaje urbano. En resumen: una descripción acorde con las tendencias más innovadoras de la literatura urbana actual.

El tema de la multitud y sus reacciones es dominante en las otras dos narraciones. En *El estreno de un gran tenor*, en el primer volumen de *El Año Pasado* (1886), Yxart describe el movimiento de la multitud, que, a propósito de la actuación del tenor Massini, entra en el Liceo como una «masa humana» que «obstruía el paso, amotinada, formando cola» y cómo, en medio del «vocerío» y «las oleadas y empujones», «bogando a fuerza de remos por entre aquel mar de cabezas», él consigue entrar en el local, mientras que «el torrente se precipitó comprimido y espumeante por aquella esclusa (...) arrastrando en su furia a algunos infelices inundados que pataleaban, o alzaban las manos suplicantes y agitaban en alto la entrada como su pañuelo el náufrago que pide socorro». Esta representación del *Faust* de Gounod, a cargo del tenor Massini, fue recogida por Narcís Oller en el capítulo VIII de su novela *La febre d'or*. En *La estatua del general Prim* describe el acto de inauguración del monumento al héroe de la Revolución de 1868, erigido en el Parque de la Ciudadela, presidido por el alcalde Rius i Taulet, a quien, sin decir su nombre, el narrador «mira», desde lejos, «entre empujones», a la vez que contempla este cuerpo compacto, misterioso y estraño que es la multitud, como algo distante, a la manera de un *voyeur*. Una posición que sólo abandonará al final del relato cuando subs-

tituye el personaje de Prim, mitificado en la estatua, por su imagen personal del general. De esta manera cierra el relato oponiendo a la «inmensa muchedumbre», «multitud», «marejada» o «muro humano» de asistentes, su individualidad aislada que contrapone el espectáculo exterior con sus impresiones intimistas. Una vez más, desde su punto de vista particular, constata la fuerza avasalladora de la masa anónima que va «a estrellarse contra el pedestal», «desbordada en los andamiajes de los vecinos edificios» y que espera «impaciente, silbante, gruñona, espeluznada». En consecuencia, al finalizarr el acto, él mismo, hecho multitud, «buscó su desagüe siguiendo a la comitiva».

El 8 de mayo de 1888 se abria la Exposición Universal de Barcelona y con ella podía verse dibujada la ciudad moderna que se había proyectado y parcialmente realizado en años anteriores. El milagro de su realización que parecía imposible se debió al entusiasmo de la mayoría de los barceloneses. Yxart lo proclama en el artículo *La Exposición. Carta a un amigo* (*La Vanguardia*, 22-VII-1888): «Hubo un pueblo capaz de construir en pocos meses y a toda prisa vastos edificios que hubiesen costado en otro país el doble y triple tiempo; un pueblo que terminó en unos cuantos días, mejoras que embellecían la capital por muchísimos años (...), un pueblo, en fin, que hizo una exposición universal como no cabía esperar».

Desde su punto de vista, sólo la ciudad de Barcelona, dentro del Estado, podía realizar una operación de esta envergadura, ya que, «muy burguesa de puertas adentro, es en este punto la población más inclinada y más acostumbrada al trato frecuente con el extranjero, de puertas afuera». (*Idem* anterior) Su histórica vocación mediterránea, así como por la facilidad con que, desde aquí, se cruzan los Pirineos y se accede a Europa o entran en la península casi todos los progresos técnicos, son sus mejores argumentos. Yxart destaca, también, la distancia espiritual que había entonces entre el pueblo catalán cosmopolita, abierto al progreso y a la modernidad, y el resto de la península. Y lo hace recordando la impresión de su viaje a Madrid en 1873 y las diferencias socioculturales profundas que, a su entender, separaba el río Ebro: «Barcelona, que dejaba a mi espalda apareció en mi recuerdo como algo distinto, algo continental y no peninsular, con sus negras chimeneas de suburbio inglés, con sus restaurants y sus librerías de bulevard parisiense, con sus jardines y velas sobre un mar de puerto italiano. En este marco, sólo en éste, encuadra una Exposición cosmopolita, que parecería desentonada y sobrepuesta mancha en cualquier otro paisaje típico de nuestra nación». (*EAP*, 1889, p. 164-165).

A este «espíritu europeo del barcelonés» Yxart añade un cierto «patriotismo local», que a veces puede caer en el ridículo, para explicar «esa ori-

ginalidad e independencia» cultural capaces de impulsar el pueblo catalán hasta las más altas empresas, como la de esta Exposición. Con su realización, la ciudad «habrá dado la medida de lo que puede la inteligencia y la actividad de su pueblo, preparado larga y silenciosamente para la vida moderna», y por ello, dice, puede sentirse orgullosa de que se la compare con Manchester (*EAP*, p. 68), por su industria, o con París (*EAP,* p. 182), por sus bulevares comerciales. «Barcelona ha visto en bien pocos años engrandecerse su perímetro con su ensanche, hasta el punto de que hoy, próxima a absorber las industriosas villas que la rodean, se halla en vísperas de convertirse en vasto centro de población densísima tendida entre los dos ríos que limitaban su término. Barcelona proyectó y realizó infatigable diversas mejoras que han mudado completamente su aspecto; termina en estos instantes otras, y sueña con la reforma de su casco antiguo que se le impone como apremiante necesidad». (*EAP,* 1889, p. 166).

Además de reclamar la asistencia a la Exposición para que no decaiga este certamen Yxart reacciona contra aquellos ciudadanos que en la crítica del detalle incorrecto, olvidan el valor extraordinario del conjunto y no son capaces de apreciar el esfuerzo realizado, y procura estimular de los barceloneses y catalanes no el «orgullo necio que ciega y esteriliza, sino el de la convicción varonil de su valer que templa y enardece, para decidirse a aumentarlo y defenderlo en todas ocasiones» (*EAP,* 1889, p. 178). En este sentido han de entenderse las tres series de artículos que sobre la Exposición Universal de 1888 publicó, respectivamente, en *La Ilustración Artística*, *El Liberal* y *La Revista Puertorriqueña*, y luego resumió en el cuarto volumen de *El Año Pasado* (1889). Así, él que, con Oller, había sido cronista de la Exposición Internacional de París en 1878, ahora tenía la ocasión de ser testimonio privilegiado de la historia de Barcelona y de su evolución. Con estos artículos Yxart recibió toda suerte de reconocimientos por su trabajo como periodista como los que le valen el reconocimiento de Leopoldo Alas en *Ensayos y Revistas.*

Al igual que en aquella ocasión, Yxart empieza su crónica por la descripción externa de la ciudad, del recinto de la Exposición y de sus edificios, entre los que destaca el café-restaurante, para, luego, introducirse en los espacios interiores, señalar los adelantos técnicos y científicos que presentan los distintos pabellones, en contraste con la escasa innovación que ofrece el de Bellas Artes, y terminar con los congresos, discursos, cabalgata, concursos musicales además de las ceremonias de inauguración y clausura que convirtieron la ciudad en «teatro y espectador a la vez de un acontecimiento grandioso, o mejor, de una serie de acontecimientos, que no volverán a ver los nacidos».

Pero ¿cómo es esta ciudad nueva que estrena urbanismo? Yxart nos lleva de paseo por ella y nos muestra sus calles y edificios. Desde el Hotel Internacional conduce al lector por el Paseo de Colón, que acababa de estrenar iluminación eléctrica, y siguiendo por la acera del puerto, llega al monumento dedicado a este almirante, recientemente inaugurado, y desde allí a la estatua de Antonio López. Después continua Ramblas arriba, que también estrenan luz eléctrica y llega a la Plaza de Cataluña, donde la presencia de algunos barracones, que desea se trasladen fuera de la ciudad, dan todavía un aspecto desordenado al conjunto que contrasta con las anteriores zonas urbanizadas El recorrido se cierra bajando por el Paseo de San Juan. Al final del recorrido, la contemplación de la *ciutat nova* se traduce en admiración por las «grandes perspectivas, edificios construídos suntuosamente, jardines y encrucijadas anchurosas: todo propio de una gran ciudad, al que falta sólo mejor urbanización, pero que está llamando a la actividad y a la vida modernas» (p. 183).

A lo largo de todo el paseo, dos elementos caracterizan el relato: la presencia continua de la «multitud» que «se espacia y derrama» por las calles de la ciudad, el tráfico del muelle, detrás de «un intrincado bosque de mástiles y chimeneas de vapor», la «abigarrada aglomeración de barracones de feria» y el impacto de la luz o el claroscuro y las sombras que ésta forma y que se van descubriendo a lo largo del itinerario. Y es precisamente la luz de la ciudad con todo su brillo lo que Yxart quiere pintar en el texto donde explica el recorrido por la ciudad durante la verbena de San Jaime, como si se tratase de una «apoteosis teatral». La iluminación eléctrica estalla, aquí, «centelleando», o «arde como un ascua» allí. Es la luz de la ciudad que hace de la noche día y que separa el espacio urbano, de cálida atmósfera, de la vacuidad de la noche que le envuelve. Una oscuridad que «las linternas de los peones de la via férrea» o «los faroles rojos de la locomotora» (pp. 248-249) se ocupan de resaltar. El juego de luces y sombras dentro de la ciudad hará aparecer en el capítulo dedicado a «La cabalgata», entre las páginas de esta pintura impresionista de la Exposición de Barcelona, la imagen fugaz de la *passante* de Baudelaire, como en *La Papallona* de Narcís Oller, sólo que aquí se trata de una versión más desencajada: «Uno vio mi hombre que, entre las sombras y el contraste de luces, parecía un capricho de Goya, con una mujer de horrible catadura, arrebujada en su pañolón y empuñando un triste farolillo de aceite para hacer que cumplía las ordenanzas municipales» (p. 334). Y como este personaje anónimo, también el narrador sabe que el ruido de las masas es indiferente al sentimento de soledad que invade al narrador.

Pero volviendo al capítulo de la verbena, la luz ahora se ha hecho agua y el agua, luz, y todo ello es un rumor que se confunde con el de la multitud. La fuente luminosa fue, en esta ocasión, uno de los mayores atractivos de la noche para la multitud que, una vez más, «inmensa y compacta, no permite dar un paso» (p. 247). En otro artículo se habla de la gente que asiste a «La cabalgata», celebrada en octubre, como si se tratara de una «tribu», de «pandillas», de «familias transhumantes», de »miles de personas», de «multitud». Un gentío que toma posesión de todo el espacio ciudadano. Yxart, por medio de un narrador en tercera persona, transmite fielmente al lector una sensación casi de asfixia. La ciudad se convierte en escenario y estos actos son el espectáculo para los asistentes que, a su vez, representan ante los ojos del narrador-espectador. En ella, las luces, iluminan el espectáculo, y a la vez difuminan a los espectadores del otro lado de la calle. Un espectáculo entre la «orgíaca mascarada» y el «verdadero ensueño artístico por la esplendidez y propiedad de muchos pormenores y, aún, del conjunto» (pp. 331-332).

También Joan Sardà, desde *La Vanguardia*, habla de la Exposición. Compara Barcelona con París y destaca el carácter innovador y modernista de construcciones como el Hotel Internacional (*El derribo del Hotel Internacional*, en *Obras Escogidas*, II, p. 281-289), «alarde de genio en la invención; un alarde de actividad en la ejecución y en la invención de los medios ocultos con que cuenta nuestra ciudad para salir airosa de cualquier empresa que se proponga por desproporcionada que parezca con relación a su modo de ser corriente y normal». Pero el punto de vista de Sardà es más descriptivo y no juega a marcar la distancia que hay entre las multitudes y la voz del narrador, con la excepción de este último artículo donde, en un momento determinado, compara la Barcelona de la Exposición de 1888 con «una colmena en plena ebullición primaveral».

La Exposición, con todas las reformas urbanísticas que había aportado a Barcelona, era la garantía de su modernización definitiva y de la desaparición de la ciudad antigua que mitificaban, elegíacamente, Emili Vilanova y Josep Coroleu. Yxart, en cambio, consideraba que no se debía llorar el pasado (*Idem,* p. 186), aunque pedía que, antes de que no desapareciera completamente se procediera aquí, como en París, a elaborar esbozos que contengan parte de «la verdadera historia de un pueblo, la clave precisa de los acontecimientos pomposos, la levadura pegajosa e ingrata a la vista, pero levadura, al fin, de todas las vicisitudes de los barceloneses». Todo el material que hoy pueda recogerse todavía, mañana habrá de ser de un alto interés histórico para hallar «el enigma de lo pasado en la reconstrucción de toda la realidad» (*Idem,* p. 185). Tres años más tarde, en *Una sesión aca-*

démica, y después de constatar una vez más las transformaciones de la ciudad, subrayará hasta qué punto la Barcelona tradicional no se resigna a morir, todavía, y no cede en la conservación de sus genuinas y rancias tradiciones.

Pero nada puede detener el crecimiento progresivo de la moderna Barcelona, convertida ya en un auténtico punto de referencia. Y cuando, con la Exposición, llegaron las personalidades más destacadas de la política española, sus discursos fueron incapaces de dar respuesta al dinamismo que planteaba la realidad social catalana y menos aún de asimilar sus aspiraciones. Ya lo insinuaba Yxart antes de la inauguración y en *Brindis* comenta: «Ve, Barcelona ve; continúa callada y retraída, guardándote tu brindis. Habrás hecho el esfuerzo mayor que hiciste en tu vida, habrás preparado el acto más trascendental para ti en este siglo, habrás comprometido tu hacienda, ¿para qué? ... para que se alce con toda gloria, el brindis fantoche, el brindis exótico, el brindis centralización, que, cogido al telégrafo te presentará a las naciones, no con tu fisonomía real, sino con la carátula que a sus intereses importe» (*Idem,* p. 71). La crítica que Yxart hace a los discursos de los políticos reduce su visita a Barcelona a la representación de una «ridícula comedia política». Con palabras de Clarín, señala la necessidad que los escritores se involucren en la regeneración moral y estética del país. A ellos, «independientes y absortos hasta hoy de un modo exclusivo con la literatura, les corresponde ya, dentro de sus medios y sus especiales aptitudes, juzgar la política y sus hombres, desde un punto de vista estético, si cabe la frase, o como observadores de costumbres» (*Idem,* p. 284). Él mismo ve necesaria su intervención, no sólo para combatir estas actitudes, sino para destruirlas y «precipitar así su visible decadencia», (p. 185) tal como habían hecho los enciclopedistas. Opinión que repetía desde su última obra *El arte escénico en España.* (1894-1896).

Con todo, ahora, la ciudad disponía de la fuerza y autoestima conseguidas para poder continuar avanzando, tal como Yxart señala en el *Epílogo* de estos artículos publicados en *El Año Pasado* (1890), por el camino de la tolerancia, la modernidad y el progreso intelectual y técnico. Y si la describe es con el deseo de poder verla, un día, convertida en gran ciudad, con el convencimiento de que sus comentarios habrán de servir a la memoria colectiva para fijar este momento tan importante de su evolución.

En el marco de la Exposición de Barcelona *La Vanguardia* compró nuevas máquinas y de la mano de Modesto Sánchez Ortiz se lanzó a renovar el periódico y la plantilla de sus colaboradores. Sánchez Ortiz, socio del Ateneo Barcelonés, conectó en esta entidad con una serie de intelectuales

cientificistas, federalistas y cosmopolitas, que se reunían allí regularmente, como Joan Sardà, Narcís Oller, Josep Yxart, Josep Coroleu, Frederic Rahola, Pompeu Gener, Ramón D. Perés o Santiago Rusiñol. En ellos, como señala Josep Coroleu en el discurso de inauguración del curso 1888-1889 del Ateneo, publicado en *La Vanguardia* el 27 de noviembre de 1888: «El regionalismo no hace alarde de abjurar las creencias y los sentimientos de nuestros mayores; pero propónese armonizar las instituciones y las tendencias de aquellos tiempos con las aspiraciones y las necesidades de los nuestros». Con este espíritu transformaron este periódico en un medio donde el público barcelonés viera reflejados sus intereses o como dice Ramón D. Perés en un discurso de 1923 «tractaven de convertir en realitat el problema de que el públic barceloní s'interesés per un diari en que la literatura, la ciència i l'art eren barcelonins també, en que les firmes que es llegíen al peu dels articles eren d'aquí y no portades de Madrid, y això no per casualitat, sino pel desig de comptar principalment per a la confecció del diari amb elements de la terra que fessin innecessari, per son valer, l'atractiu del de fora d'ella, malgrat l'anomenada que poguessin tenir aquests darrers». Así pasaron por este periódico los estrenos teatrales, los homenajes, las conferencias, las exposiciones, las actividades de sus instituciones culturales, comerciales, bursátiles, su urbanismo y su política municipal, las epidemias de cólera o el veraneo de los barceloneses. Y desde Barcelona se medía el pulso del país y se irradiaba la modernidad cultural, científica o técnica. En estos dos últimos ámbitos destaca la colaboración de Rafael Puig i Valls y posteriormente José Zulueta y el doctor Robert, Sojo o Xercavins. También cabe destacar que esta publicación es una de las primeras en incluir una colaboración dedicada a la mujer que firma Josefina Pujol de Collado, donde combina moda con cultura y, al mismo tiempo, inserta artículos que plantean la problemática de la mujer en la sociedad presente, a partir de 1890 (E. Blanchet, *En provecho de las mujeres* (30-I-1890) o F. Rahola, *La psicología de la mujer* (10-II-1890), etc. A partir del 5 de octubre de 1890, Roca i Roca inaugura la sección *La Semana en Barcelona* con una colaboración semanal, verdadera crónica-resumen de las principales noticias de la vida ciudadana. Poco a poco se van añadiendo nuevos colaboradores: a partir de 1889 Josep Lluís Pellicer, Ezequiel Boixet, Miquel Utrillo, Felip Pedrell, en 1890 Josep Roca i Roca, en 1891, Claudi Omar i Barrera, Enrique Suñol, Josep Vergés i Almar y Enrique Sánchez Torres (que en parte substituye a R. D. Perés) y, el 17 de marzo de 1892, Raimon Casellas. Barcelona, ciudad y centro de cultura catalana es el epicentro de la publicación, al menos hasta la remodelación del 21 de febrero de 1890.

El cosmopolitismo de *La Vanguardia* queda patente en la corresponsalía cultural desde Madrid, o en la de Miguel Utrillo desde París, en las cartas de R. D. Perés desde Inglaterra a partir de julio de 1890 o de Rusiñol desde su molino en París a partir del 16 de noviembre de 1890 y en los viajes que por Catalunya, Europa o África que publican a manera de series Vergés i Almar, Pellicer o Zulueta, entre otros.

Narcís Oller, en sus *Memòries Literàries* (p. 110), recuerda que para él, como para Yxart o Sardà, colaborar en *La Vanguardia* era una manifestación de patriotismo catalanista en el amplio sentido de cooperar a la creación de un gran periódico barcelonés, tal como se había propuesto su director Modesto Sánchez Ortiz.

Esporádicamente Yxart visitaba a sus padres en Tarragona o en Alatafulla, especialmente en las fiestas señaladas y en verano, cuando su actividad como crítico se lo permitía. Cuando en 1893 se le declaró la tuberculosis laríngea, que había de causarle prematuramente la muerte el 25 de mayo de 1895, empezó un periplo veraniego que le llevó aquel año a Vernet-les-Bains y el siguiente a Ciurana, sin que obtuviera ninguna mejora drástica. Los médicos le aconsejaban reposo en su domicilio familiar de Tarragona, pero él, aún con la salud muy quebrantada, escapaba siempre que podía a Barcelona, donde realmente estaba su vida intelectual y sus amigos. A veces daba como excusa buscar, entre las publicaciones extranjeras que recibía el Ateneo, datos sobre las novedades teatrales y las últimas tendencias estéticas que le reclamaba la escritura de *El Arte Escénico en España* (1894-1896), que publicaba en *La Vanguardia* desde 1892. Ilustra esta afirmación la carta de Yxart a Oller, fechada el 21 de setiembre de 1893, que éste publica en sus *Memòries Literàries* (p. 248), en la que le pide unos datos de la *Revue de l'art dramatique* que se halla en la biblioteca del Ateneo. En general no podía prescindir del intercambio de ideas ni ahogar su pasión por el teatro.

Sólo la muerte pudo arrancarle de Barcelona y devolverle a su Tarragona natal. Con motivo de su sepelio, todas las personalidades y las instituciones más distinguidas de Barcelona le acompañaron o enviaron su pésame. Y si en vida, como dice Sardá, «sólo a medias correspondió Barcelona a las esperanzas que en ella cifraba Yxart», a raíz de su muerte cabe constatar que la capital catalana ha olvidado completamente a este gran crítico, uno de los hombres que más la amó y más trabajó por hacer de ella una ciudad que fuera en su tiempo culturalmente europea.

Bibliografía

ALAS, L.: «Clarín», *Ensayos y Revistas*, Prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona, 1991, págs. 171-180.

BOHIGAS TARRAGÓ, P.: «Apuntes para la historia de las Exposiciones oficiales de arte de Barcelona (De 1786 a 1888)», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (Arte moderno) vol. III, núm. 1 (enero de 1945).

CABRÉ, R.: «Catorze cartes de Josep Yxart a Joan Sardà», en *Miscel.lània Joan Fuster, Estudis de Llengua i Literatura*, VI, P.A.M., 1993.

CABRÉ, R.: *José Yxart. Crítica dispersa*, Barcelona, Lumen, 1996.

HAMON, P.: «Voir la ville», en «La Ville et son Paysan». *Romantisme, Revue du Dix-Neuvième Siècle*. A. XXIV, n. 83, París, 1994.

MARFANY, J. L.: «La cultura barcelonina en la fi de segle», *Serra d'Or*, XX (1978), pp. 790-799.

MONTOLIU, M. DE: *José Yxart el gran crítico del renacimiento literario catalán*, Tarragona, 1956.

OLLER, N.: *Memòries Literàries*, Barcelona, 1962.

–: «El gran alcalde barceloní (Francesc Rius i Taulet)», *La Ilustració Catalana*, 24 de mayo de 1914. Recogido en *Figura i paisatge* (1914) y en el volumen *De tots colors, Obras Completas*, VIII, 1929.

PERÉS, R. D.: *Respuesta* al discurso de recepción pública de Afred Opisso i Viñas en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, el día 25 de Noviembre de 1923, Barcelona, 1923. pp. 35-47.

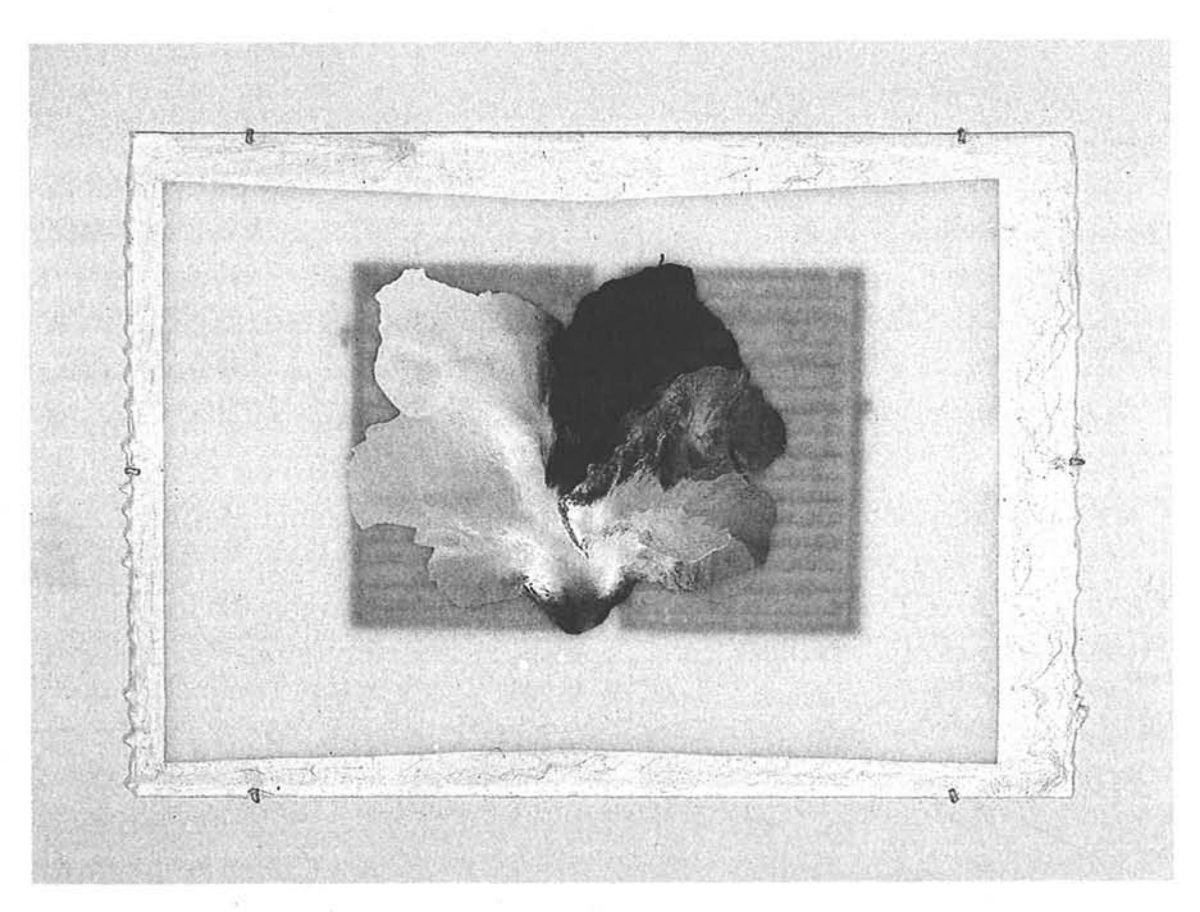
SARDÀ, J.: *Obras Escogidas, Serie castellana*, I, II i *Obres Escullides, Sèrie catalana*, Barcelona, 1914.

YXART, J.: *La descoberta de la gran ciutat: París,1878*. Edición y prólogo de R. Cabré, Tarragona, 1995.

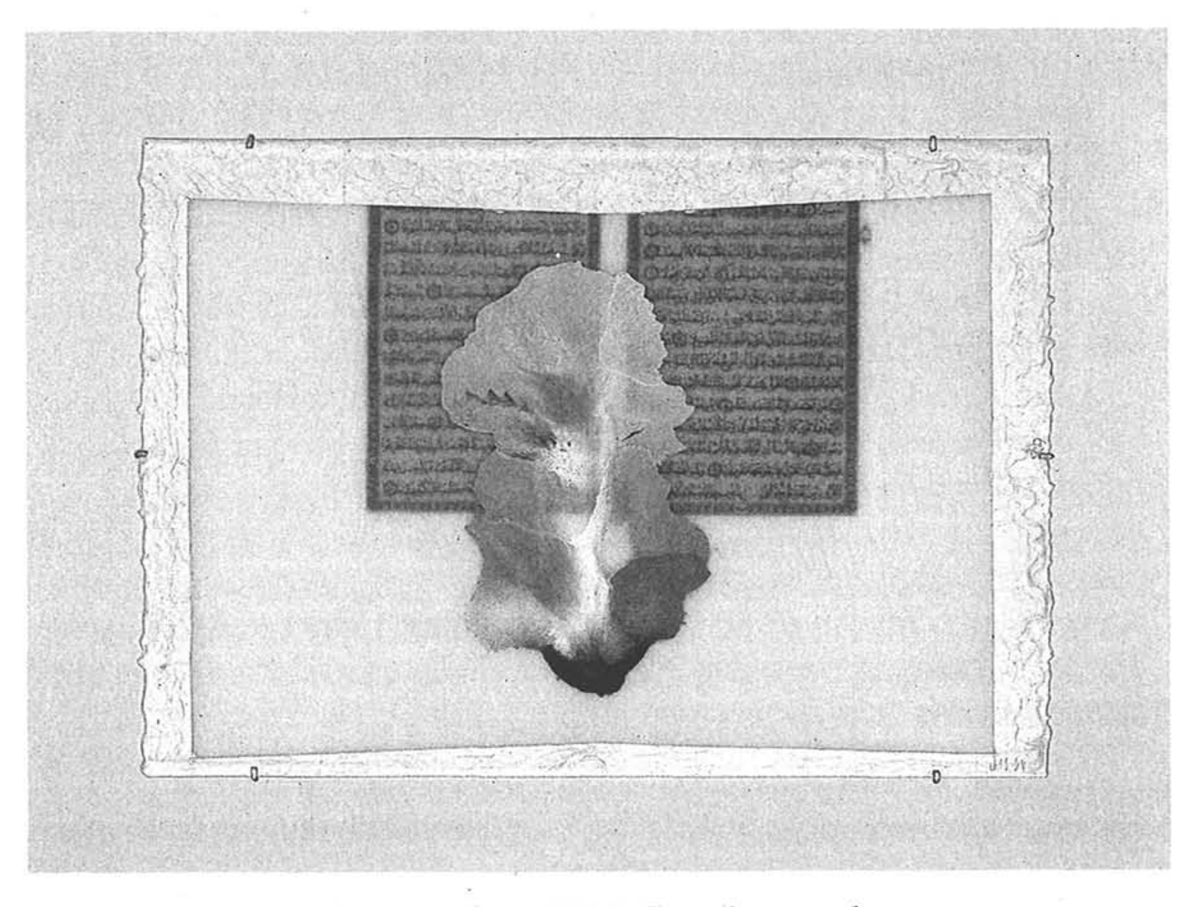
–: *El Año Pasado*, I, II, III, en *Obres Completes*, I, Barcelona, 1995.

–: *El Año Pasado*, IV, Barcelona, 1889.

–: *El Año Pasado*, V, Barcelona, 1990.



Los paños de oro (1998). Cera, óleo y papel.



Los paños de oro (1998). Cera, óleo y papel.

Emilia Pardo Bazán y la lengua catalana

Marisa Sotelo Vázquez

La relación de Emilia Pardo Bazán con la cultura catalana fue a lo largo de su trayectoria literaria muy intensa y fructífera. Arranca, en primer lugar, de su relación epistolar con el político y escritor Víctor Balaguer, director del periódico madrileño *La Mañana,* donde el 8 de mayo de 1880, apareció de la pluma de Ventura Ruiz Aguilera una elogiosa reseña a *Pascual López,* primera novela de la autora gallega. A partir de entonces Emilia Pardo entabla amistad con el político y periodista catalán, le pide que le envíe a La Coruña la mencionada reseña y le remite algunas de sus obras, en los primeros años de su carrera literaria. Por su parte, Víctor Balaguer le corresponde con sus *Tragedias* (1876-1879) y *Poesías* (1868), aunque es probable que de éste último le enviase la edición de 1874, que contenía, además del original, versión castellana de los poemas, pues la autora coruñesa lamenta no conocer suficientemente la lengua catalana a la vez que le comunica su propósito de escribir a Rubiò y Ors para que la oriente en su estudio a fin de poder leer en el futuro en versión original la poesía catalana y provenzal. (Díaz Larios, 1889; p. 207).

A este primer acercamiento le seguirá durante los años ochenta una intensa y fructífera relación epistolar con Narcís Oller y Josep Yxart, que culminará con el encuentro personal en París en 1886 y la visita a Barcelona en 1888 de la autora de *Los Pazos de Ulloa,* con motivo de la Exposición Universal. Visita entonces doña Emilia la ciudad y sus principales centros culturales acompañada por Oller e Yxart, asiste a la sesión correspondiente de los Juegos Florales del mencionado año, que marcan un hito institucional, pues al certamen asistieron la Reina Regente y el jefe del gobierno, Sagasta. Fue también el año en que en el mencionado acto cultural pronunció el discurso en lengua catalana Menéndez Pelayo. Bastarían una serie de referencias costumbristas de la correspondencia entre Oller y Pardo Bazán, así como la evocación titulada «La Exposición de Barcelona», en *Al pié de la torre Eiffel* (1889), o los comentarios sobre el prestigio de los artesanos y orfebres catalanes, que jalonan las diferentes crónicas de *Cuarenta días en la Exposición* (1900-1901), para dar una idea de la profunda admiración que la escritora coruñesa sentía por la parte de España

que consideraba indiscutiblemente más laboriosa, cosmopolita y europea, tal como escribe a la altura de 1900, en *La Ilustración Artística*, al reseñar *España Contemporánea*, libro de Rubén Darío, que recogía las crónicas enviadas por el nicaragüense a *La Nación* de Buenos Aires: «El poeta desembarca en Barcelona, y le envuelven las múltiples y raudas corrientes de opinión de la gran ciudad industrial. Ve a los anarquistas, a los obreros que en las horas de descanso hablan de la R.S., a los autonomistas, los francesistas, los separatistas, pero ve también el trabajo, la cultura, las chimeneas de las fábricas, los progresos admirables de la tipografía, el desarrollo de la voluntad, toda esa fuerza, ese vigor que, dígase lo que se quiera, han puesto a Cataluña a la cabeza de España y de las regiones españolas, haciendo de ella *nuestra única Europa*»(Pardo Bazán, 1901; p. 112).

Sin embargo, a pesar de la admiración por el ímpetu cultural, el desarrollo social de Cataluña y de las simpatías personales por sus escritores más notables: Yxart, Oller, Sardá, Matheu, Verdaguer y la vieja amistad con Víctor Balaguer, Emilia Pardo, sin llegar a la radicalidad de juicios de Clarín, Galdós o del periodista Luis Alfonso, director de *La Época,* en la cuestión del uso del catalán, puso siempre reparos y objeciones a su utilización como lengua literaria, por considerarlo un obstáculo para el amplio conocimiento y la divulgación de las obras, tanto en el mercado editorial nacional como hispanoamericano, en el que tantas esperanzas tenían puestas los autores españoles de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, refiriéndose a *La Papallona,* en carta del 16-I-1883, escribe a su autor:

> Sólo me pesa de que la obra esté en catalán: y bien sabe Dios que no es egoísta este pesar, porque a excepción de algunos términos yo puedo gozarla; pero la inmensa mayoría de los españoles no está en este caso. Y es por cierto el catalán de V. un catalán que me parece rico y matizado aún después de leer la riquísima *Atlántida* de Verdaguer (Mayoral, 1989; p. 390).

La posición ideológica y crítica de doña Emilia frente al uso de la lengua catalana es en buena medida coincidente con su posición frente a su lengua nativa, el gallego, tal como se desprende del análisis de los trabajos y conferencias dedicados a la literatura regional gallega, publicados entre 1884 a 1887 en diferentes medios periodísticos regionales y nacionales y recogidos por la autora en el libro, *De mi tierra* (1888). De todos los trabajos allí contenidos, además de la conferencia titulada «La poesía regional gallega» (1885), dedicada a honrar la memoria de su paisana Rosalía de Castro, también aporta información sobre el uso de la lengua la reseña a «El Cancionero popular gallego» (1886) y, muy especialmente, el titulado

«¿Idioma o dialecto?», artículo probablemente escrito directamente para su publicación en libro, como síntesis reflexiva de las opiniones vertidas en los demás trabajos sobre la lengua gallega. En él doña Emilia, partiendo estrictamente de la significación lingüística del término dialecto, y desde un concepto puramente genético, afirma que el gallego «es un romance, igual en su nacimiento a los otros en que el latín se descompone atraído luego al estado de patuá por el mutismo de la literatura y la fuerza de las circunstancias históricas, y renaciente en las letras de la segunda mitad del XIX» (Pardo Bazán, 1888; p. 397). Todas las lenguas son por tanto a su vez dialectos de la lengua de la que proceden, pero en cierta medida la autora gallega supedita la aplicación del término lengua no sólo al uso popular sino, sobre todo, al uso literario y a las circunstancias sociopolíticas en que dicha lengua se desarrolla. De ahí que la lengua nacional es, a su juicio, «la que logra prevalecer e imponerse en una nación; y las demás que en ella se hablen, dialectos». Consideraciones aplicables por igual a cualquiera de las lenguas peninsulares, excepto el castellano. Para concluir, sin embargo, la argumentación con una certera observación que contiene el germen del distinto grado de desarrollo histórico que alcanzaría el catalán, escribe Emilia Pardo: «Hoy el gallego posee, como el catalán y el provenzal, una nueva literatura propia; pero a diferencia de estos romances meridionales, el gallego no lo hablan los que lo escriben» (Pardo Bazán, 1888; p. 362). Diferencia sustancial entre el uso de una y otra lengua, que justificará su desigual y también punto de arranque de posteriores reflexiones de la autora sobre la cultura catalana.

Las tesis defendidas por la autora coruñesa son en este como en tantos otros aspectos coherentes con su posicionamiento ideológico afín al nacionalismo español, desde postulados conservadores, tal como le confesará una vez más a su mejor interlocutor catalán, el novelista Narcís Oller, en carta fechada el 15-XI-1886, al comentarle la conferencia de Núñez de Arce, «Estado de las aspiraciones del regionalismo en Galicia, País Vasco y Cataluña», pronunciada el 8-II-1886, en el Ateneo de Madrid, en el seno de la polémica a propósito del regionalismo sustentada entre otros por el autor de *Gritos de combate,* Valentí Almirall y Mañé i Flaquer (Horst Hina, 1986). La condesa de Pardo Bazán se muestra acorde en el fondo con las ideas de Núñez de Arce, aunque dice no compartir ni la forma, ni el tono:

> Ya ve usted que mi españolismo se acentúa. Sí, yo soy poeta ante todo, y lo iría comprendiendo mejor si me viese cerca; pero no se ha de menester gran dosis de poesía para tener una mediana ración de orgullo y querer pertenecer a una gran Nación mejor que a un estadillo menesteroso... y que (no

> lo dude usted, amigo mío) andaría manejado por cuatro galopines, pues ustedes, los que valen, siempre se quedarían detrás de los mangoneadores. Eso si se salvaba del ignominioso yugo extranjero. Vade retro el regionalismo, Núñez de Arce no estuvo oportuno en la forma, ni revela estudio profundo ni detenido del asunto, ni acaso eligió bien el momento, ni quizás anduvo acorde consigo mismo, pues creo que ya llevaba hechas otras declaraciones contrarias a las actuales; pero yo que nací española rabiosa y que soy la única que en esta tierra no ha dado en la flor de llamarse «celta» o «sueva», estoy conforme, es ocioso decirlo, con el fondo de su discurso (Oller, 1962; p. 100).

Mas allá de los reparos formales y la discrepancia sobre la oportunidad del discurso de Núñez de Arce, la posición ideológica de Doña Emilia ante el regionalismo político resulta de una claridad meridiana. Desde los presupuestos de la filosofía de Taine, decisiva en la configuración de su pensamiento crítico, a los que habrá que añadir en los años finiseculares la lectura de los ensayos de psicología colectiva de Alfred Feuillée, la autora gallega postula y defiende en todos sus estudios la supremacía de la lengua nacional, el castellano, de la que había brotado y seguía brotando una rica y brillante literatura frente a las lenguas regionales y sus respectivas literaturas, que indudablemente habían tenido un desarrollo histórico desigual, discontinuo, con períodos brillantes, en el caso del gallego y el catalán en la Edad Media y períodos de mutismo, hasta la restauración decimonónica, resultado de una serie de factores constitutivos del Romanticismo, que había dado paso a la *Renaixença* en Cataluña y al *rexurdimento* en las letras gallegas. Porque doña Emilia, al definir el *status* de una lengua y diferenciar entre su ámbito nacional o regional, concedía una importancia capital no sólo al uso, sino sobre todo al hecho decisivo de que ésta fuera vehículo de expresión de una literatura capaz de limar, pulir y convertirse en verdadera savia que la hace brotar, crecer y desarrollarse.

En consecuencia, parece evidente que la posición de Emilia Pardo está muy cercana a la de los defensores del nacionalismo español y claramente enfrentada a los partidarios del regionalismo político, desde sus paisanos Murguía, autor de *El regionalismo en Galicia* (1889), a Alfredo Brañas con *El Regionalismo* editado en Barcelona también en 1889, cuyas ideas sintonizaban bien con las expuestas por Valentí Almirall en *Lo Catalanisme* (1886), expresión del pensamiento político catalanista y fundamento del movimiento nacionalista posterior. Sin embargo, a pesar de las semejanzas entre ambos movimientos, conviene subrayar diferencias sustanciales, derivadas no sólo de la idiosincrasia de ambos pueblos sino también de su diferente configuración social y desigual grado de desarrollo económico a

lo largo del siglo XIX. Ello explica que el regionalismo gallego fuese básicamente un sentimiento que no siempre encontró la formulación política efectiva y adecuada. En este contexto es en el que hay que situar tanto los trabajos de la autora sobre la lengua y la literatura regional gallegas como sus opiniones y juicios sobre la lengua y la literatura catalanas.

Dicho de otro modo: hablar de regionalismo en Emilia Pardo Bazán supone, desde el principio, deslindar perfectamente el terreno del regionalismo político, del regionalismo literario y estético. Ya que en el caso de la autora de *Los Pazos de Ulloa,* como acertó a definir el mejor crítico catalán del momento, Josep Yxart, el regionalismo fue fundamentalmente afectivo y sentimental, pues siempre receló del regionalismo político por encubrir gérmenes disgregadores. La propia autora en el prólogo a *De mi tierra* declaraba sin ambages cuál había sido el móvil que la había impulsado a tratar de la cultura de su tierra: «En las páginas que hoy salen a la luz resuena el acento apasionado y asoma el tierno interés que inspiran las cosas familiares, no el riguroso análisis crítico» (Pardo Bazán, 1888; p. VII). Para la autora coruñesa la literatura regional y con ella la lengua, en línea con el pensamiento tainiano, era esencialmente un intento de recuperar la memoria colectiva de todo un pueblo, aunque en el caso del gallego reduzca su valor al terreno estrictamente familiar o sentimental, supeditándolo a la superioridad indiscutible del castellano como lengua de cultura, que sin embargo se enriquecía con las peculiaridades idiomáticas galaicas. Pronosticaba así doña Emilia una especie de mestizaje lingüístico, fonético, que con el paso del tiempo iba a ser extraordinariamente fecundo en la obra del autor gallego más universal, don Ramón del Valle Inclán. Así en las palabras iniciales de «La poesía regional gallega», la conferencia pronunciada el día 2 de septiembre de 1885 en la Sociedad Liceo de Artesanos de la Coruña, dice:

> Y el dialecto, aun en países como el nuestro, donde las clases educadas ni lo hablan ni lo escriben, posee un dejo grato y fresquísimo, que impensadamente se nos sube a los labios cuando necesitamos balbucir una frase amante, arrullar a una criatura, lanzar un festivo epigrama, exhalar un *¡ay!* de pena; pues con ser hoy el castellano nuestro verdadero idioma, siempre sentimos la proximidad del dialecto, que lo ablanda con su calor de hogar, que modifica el acento y la pronunciación, que impone el giro, el modismo, el diminutivo; que, en suma, comunica perfume campesino y agreste al habla majestuosa de Castilla (Pardo Bazán, 1885; p. 8).

A la luz de las palabras de doña Emilia el uso del gallego aparece acotado en un determinado nivel sociocultural, quedando reservado al ambiente

doméstico y casi exclusivamente al medio rural y campesino. Sin embargo, es consciente de que esta situación no era común al catalán pues, a su juicio, era el único de los dialectos peninsulares que había conseguido traspasar los estrechos límites del mundo rural y contaba con un uso más difundido entre las restantes clases sociales, singularmente la burguesía urbana, a la que indudablemente debía su impulso y un desarrollo literario con marcado acento cosmopolita:

> De cuantos pueblos españoles aspiran a vestir de seda y oro su vieja habla, el que lo ha logrado cumplidamente es Cataluña, y pienso que el segundo lugar corresponde a nuestro antiguo reino de Galicia; advirtiendo que, acaso por nuestra posición geográfica o por su misma pequeñez, la literatura gallega conserva más carácter propio, y hasta el día se halla bastante exenta del influjo francés, tan poderoso en Cataluña y Portugal. (Pardo Bazán, 1885; p. 10).

Para un poco más adelante y en la misma conferencia puntualizar inteligentemente las causas del distinto grado de desarrollo y uso de ambas lenguas en sus respectivas comunidades, señalando como fundamentales las filológicas. Ya que en Galicia, por razones políticas diversas, el habla gallega se había quedado no sólo sin estrictamente una pujante literatura desde la época medieval hasta el romanticismo, sino que, entendiendo el uso culto de la lengua en un sentido más amplio, la escritora coruñesa lamenta que también haya dejado de ser lengua de la administración e incluso de uso conversacional o epistolar entre gentes de determinado rango social:

> También es cultivo literario para un idioma la conversación entre gentes instruidas, el comercio epistolar, la oratoria sagrada y profana, los instrumentos públicos; y en Galicia esto se hace en castellano (Pardo Bazán, 1885; p. 11).

Aunque aquí no es lugar para el análisis de todas estas circunstancias que afectaron al desarrollo de la lengua gallega, es imposible no citar determinados juicios de la autora ya que resultan extraordinariamente iluminadores para entender su posición frente al catalán, dado que la reflexión sobre la lengua de Verdaguer es en sus obras inseparable y, a menudo, brota en paralelo a la reflexión sobre su lengua nativa. Ello le permite contrastar en sucesivos momentos ambas culturas, para constatar, en más de una ocasión, con sana envidia, cómo en aquella Cataluña laboriosa y cosmopolita, por ella tan admirada, la situación era bien distinta:

> No [ocurre] así en Cataluña, donde todas las clases sociales, para todos los usos de la vida, se sirven del habla provincial; por eso allí un leve chispazazo bastó a encender la inmensa hoguera de la renaixença literaria, y el idioma, convenientemente elaborado, flexible y abundante, facilitó las empresas de sus cultivadores (Pardo Bazán, 1885; p. 12).

Pues la autora coruñesa era conocedora de hasta qué punto los objetivos globales de la *Renaixença,* recuperar la identidad catalana en todos los ámbitos culturales, estaban desarrollándose con éxito, precisamente gracias al fomento del cultivo de la lengua como expresión del carácter y la personalidad colectivas.

Más allá del amplio desarrollo social del catalán, la superioridad de su literatura sobre las restantes literaturas regionales radica, a juicio de la autora coruñesa, precisamente en la diversidad de géneros y en el número de sus cultivadores. Por ello, remontándose al inicio del renacimiento catalán, desde los célebres versos de Aribau: «*¡Adeusiau, turons!*»-que cita en versión original-, hasta su plenitud a finales del siglo XIX, señala con agudeza crítica: «Bástenos recordar que la literatura catalana comprende hoy todos los géneros, desde la tragedia al sainete, y desde la novela a la gacetilla; que cuenta con vates de pensamiento moderno muy exquisito y refinado, con novelistas dignos de ponerse al lado de los que más honran la prosa castellana *(entre los que la autora cita explícitamente a Oller),* y por último, que en Cataluña nació y en catalán escribe el solo poeta épico de vena robusta que hoy existe en la Península: mosén Jacinto Verdaguer, cuyo poema descriptivo la *Atlántida,* si no reúne condiciones de epopeya perfecta, es por lo menos singular y único en la literatura contemporánea» (Pardo Bazán, 1885 p.12). Mientras que, por contraste, durante la Restauración, entre 1874 a 1885, el renacimiento gallego sólo adquiere verdadera coherencia y calidad en la poesía, apenas en el teatro o en la novela, que dicho sea de paso, eran los géneros representativos del desarrollo literario en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo la novela, por ser la clase media el sujeto y el destinatario de la misma, tal como advirtiera Galdós en el manifiesto realista de 1870, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España».

A esta indiscutible superioridad filológica, a juicio de la autora gallega, venían a sumarse otras fuerzas no estrictamente lingüísticas coadyuvantes en el esplendor de la *Renaixença,* como la facilidad con que las letras catalanas se difundían por Europa, singularmente por Francia, gracias a su proximidad no sólo física y geográfica sino también lingüística a la Provenza, lo que propiciaba una rápida difusión cultural: «En Provenza fue acogida

la literatura catalana como hermana menor amadísima que vuelve al hogar: la semejanza de la lengua de *oc* con el habla de Cataluña facilitó la comunicación incesante; y abiertas así las puertas de la crítica francesa, gran divulgadora de ideas y nombres, ya tuvo la literatura catalana paso franco por Europa, donde es tan conocida y admirada, al menos, como la de Castilla». Y, en última instancia, la superioridad industrial del Principado, que había posibilitado el nacimiento de un amplio abanico de publicaciones periódicas y de editoriales de reconocido prestigio, cuya belleza formal y tipográfica «permiten a Barcelona combatir enérgicamente el monopolio ejercido por Madrid sobre las provincias, emulando a las naciones más adelantadas en lujo y primor para vestir las obras del ingenio» (Pardo Bazán, 1885; p. 14). El elogioso juicio de Emilia Pardo se sustenta en su conocimiento personal del panorama editorial catalán, pues además de haber inaugurado –a propuesta de Yxart– la colección de «Novelistas españoles contemporáneos», en la editorial de Daniel Cortezo, con sus *Pazos de Ulloa* (1886), y su continuación *La Madre Naturaleza* (1887), ya antes, en 1885, había publicado en la misma editorial, «Biblioteca Arte y Letras», *La dama joven,* ilustrada por Obiols Delgado, y en 1889 aparece en la también editorial barcelonesa Henrich y Cía, *Morriña,* con bellas ilustraciones de Cabrinety. Ediciones sobre las que mantiene un abundante intercambio de opiniones con Yxart, a propósito del formato de los libros, la calidad del papel o el precio, así como la conveniencia de las ilustraciones, consideradas por ambos como importante acicate comercial (Torres, 1977).

En el campo de la prensa periódica doña Emilia colaboró desde 1879 hasta 1916, con artículos de crítica literaria, costumbristas, relatos o cuentos, en un buen número de revistas y publicaciones barcelonesas de muy diversa significación, tales como: *La Niñez* (1879); la prestigiosa aunque efímera publicación dirigida por Yxart, *Arte y Letras* (1883); *La Ilustración Ibérica* (1883-1891); *El Museo Popular* (1886); *Los dos Mundos* (1889); *La Ilustración Moderna* (1892-3); *Barcelona Cómica* (1896); *El Gato Negro* (1898), *Pluma y Lápiz* (1900-3); *Por esos mundos* (1907 y 1914); *El Diluvio, La Semana* (1916); *La Ilustración Española y Americana* (1908-1915); y de manera especialmente significativa, por la extraordinaria cantidad de artículos de carácter misceláneo, en *La Ilustración Artística,* entre 1886 y 1916, desde su sección habitual «La vida contemporánea». Lo que hizo de ella la escritora en lengua castellana de origen no catalán con mayor presencia en las publicaciones barcelonesas desde el último tercio del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX.

No obstante, como no se puede perder de vista que la mayor parte de las reflexiones públicas sobre la lengua catalana pertenecen al espléndido texto

de la conferencia dictada en el Ateneo coruñés en 1885, por tanto en un contexto regional, y ante la necesidad de argumentar con hechos para convencer a sus paisanos de las diferencias entre el renacimiento gallego y catalán, doña Emilia procede a cotejar también la significación e importancia que la institución de los *Jocs florals,* restaurada con su carácter tradicional y su sentido histórico había tenido en la *Renaixença.* Subrayando el valor estratégico de dicha institución, que había sido a la vez poderosa palanca de lanzamiento cultural, escuela de aprendizaje lingüístico-literario y verdadero olimpo para los poetas que habían disputado el diploma de *maestros en gay saber.* Mientras, por el contrario, lamenta que los primeros Juegos Florales, organizados en Galicia por Añón en 1862, contemplados como aurora esperanzada del renacimiento cultural galaico, se habían extinguido sin dejar prácticamente huella.

No será esta la única vez que doña Emilia lamente el desarrollo inferior de su cultura y se pronuncie admirativamente no sólo sobre el crecimiento cultural de Cataluña y sus instituciones o de, manera más amplia, sobre el grado de progreso cultural y social alcanzado por la sociedad catalana, ya en 1901, en un discurso mucho más político que literario, leído en los Juegos Florales de Orense, evoca de nuevo la importancia decisiva que tuvo dicha institución en el panorama cultural, aunque disienta de su derivación hacia el regionalismo político: «Tuvieron en España los Juegos Florales, desde su restauración en Cataluña, a mediados del pasado siglo, la circunstancia de ser un fenómeno centrífugo, que llamaba hacia el cuerpo la savia literaria condensada en la cabeza. Aun hoy, cuando la corriente que los trajo ha pasado de la esfera literaria a la política» (Pardo Bazán, 1901). Pero es de nuevo la correspondencia con los intelectuales catalanes más señeros la que aporta abundante información sobre estos aspectos, pues como se ha indicado anteriormente, en 1879-80, en el epistolario con Víctor Balaguer reconoce en varias ocasiones el valor de la cultura catalana, a la que años más tarde ella aportaría una pequeña contribución con la traducción del poema «Anyorament» de *Lo gaiter del Llobregat* (1841), de Rubió i Ors, en la edición prologada por Menéndez Pelayo para la políglota de Barcelona (1889). Traducción que resulta reveladora del interés de doña Emilia por la poesía catalana, a la par que evidencia el conocimiento de un libro fundamental en el panorama de la *Renaixença,* pues el prólogo de Rubió a la mencionada recopilación de poemas, publicados inicialmente en el *Diario de Barcelona* (1839-1840), se considera uno de los primeros textos programáticos de la *Renaixença* literaria, por su defensa de la lengua y la literatura propia, que necesariamente debía desembocar en la restauración de los Juegos Florales y en la recuperación del *status* de literatura culta.

De manera más intensa y continuada, aunque en tono marcadamente confidencial, Doña Emilia toma el pulso a la cultura catalana en la abundante correspondencia con Narcís Oller a lo largo de la década de los años ochenta, años indudablemente decisivos tanto en la carrera narrativa y crítica de la autora coruñesa como del novelista catalán, coincidentes con la evolución y desarrollo de la estética naturalista en España. Las reflexiones y juicios teóricos sobre la lengua que habían vertebrado sus diferentes trabajos sobre el regionalismo encuentran su contrapunto práctico en la crítica que podríamos llamar privada o confidencial del epistolario con el novelista catalán. El primer juicio de los que jalonan la atención con que doña Emilia siguió la trayectoria narrativa de Narcís Oller data de 1883 y allí, siguiendo muy de cerca dictados tainianos al parangonar conceptos como raza y lengua como signos distintivos de la cultura de un pueblo, escribe:

> Siento haber ofendido la majestad del idioma catalán llamándole dialecto. Estas cuestiones filológicas me son muy conocidas porque aquí en Galicia tenemos también una escuela que reclama para el gallego los honores de idioma y afirma que el verdadero dialecto es el castellano –figúrese V.–. Yo creo que en el sentido general y vulgar de la frase, *dialecto* es todo lenguaje usado por un pueblo que no forma nación. –Rigurosamente, dialecto es un lenguaje que tiene origen común con otros; y en este sentido, el catalán y el provenzal, aunque *dialectos* ambos del latín son tan *idiomas* como el toscano, vg. y el francés–. Vana lucha, sin embargo, la de los idiomas parciales con el total. Aquí hemos visto su esterilidad. En el país de Macías todo el mundo habla, o procura hablar, castellano; y en el país de Ausias March la prosa castellana se cotiza tan alto como la indígena. Sentiré herir con estos juicios su legítimo orgullo de raza, que comprendo y disculpo. Mas no puedo desconocer que V. mismo gozaría de mayor renombre si escribiese en el idioma nacional. La dificultad de leer catalán hace que su preciosa *Papallona* ya no se lea todo lo que debiera leerse. (Mayoral, 1989; p. 400).

El concepto de dialecto esbozado en este fragmento epistolar resulta del todo coincidente con las tesis que doña Emilia había expuesto en público por las mismas fechas, en diferentes trabajos teóricos sobre el regionalismo tanto literario como político, ya citados. Y en cuanto a las objeciones lingüísticas a las obras de Oller, se repetirán con variaciones en las sucesivas cartas, que la autora intercambiará con el novelista catalán. Así con motivo de la traducción de la mencionada novela de Oller al francés por parte de Albert Savine, con elogioso prólogo de Emile Zola, vuelve indirectamente sobre el problema lingüístico, al señalar que será paradójica-

mente a través de la traducción francesa que más de un español decidirá por fin «enterarse de *quien es Oller*». La publicación a principios de 1884 de *L'escanyapobres*, premiada en los Juegos Florales del mismo año, es de nuevo motivo de comentario para doña Emilia. Así, tras felicitar a su autor por haber trazado un estudio «sobrio, enérgico, muy bueno», ya en la posdata de la carta y de manera interpuesta, pues pone el juicio en boca de su padre, escribe: «Tengo también que añadir que mi padre, después de leer su preciosa novelita de usted me dijo: –Mujer, por Dios, escríbele a ese amigo catalán que ponga la novela *en cristiano*, que tendrá un éxito grandísimo; está divinamente hecha, sin perdonar detalle y representa cantidad de talento para tres novelas de las que se publican y aplauden en castellano. Yo trasmito» (Oller, 1962; p. 73).

La correspondencia ininterrumpida y fecunda en opiniones y juicios literarios vuelve a recalar en sucesivas ocasiones en la cuestión lingüística, pues la autora gallega, a quien Yxart, director literario de la barcelonesa editorial Cortezo, había recomendado pusiera como pórtico a su novela *Los Pazos de Ulloa*, unos «Apuntes Autobiográficos», donde explicase su formación como novelista, respetaba y comprendía, aunque no compartía que Oller, pudiendo escribir en castellano, redactara sus novelas en catalán, lengua familiar y en la que se había educado, pues lo seguía considerando un obstáculo para la difusión de las novelas. Creo que sólo hay un momento en el epistolario entre ambos autores en que doña Emilia, sin soslayar el asunto, no hace de la lengua en que está escrita la novela cuestión fundamental: se trata de gestación de *La febre d'or*, y quizás fuese porque por primera vez el asunto de la obra era más cosmopolita, más urbano, con semejanzas temáticas evidentes a *L'argent* de Zola, por lo que la autora, buena conocedora de la trayectoria del novelista catalán, le anima a que termine la obra y la publique con estas significativas palabras: «Ánimo y a ello, amigo mío; usted va dejando ya de ser un novelista catalán y se le tiene a usted en el concepto que merece; no pierda usted estos hermosos años de vigor cerebral» (Oller, 1962; p. 100), lo que equivalía a reconocer que con la última novela Oller había conseguido, a pesar de la lengua, traspasar los límites de la novela regionalista, para convertirse en un gran novelista comparable a los grandes autores españoles o franceses de la corriente realista decimonónica.

El epistolario se convierte a menudo también en una fuente de noticias de indudable valor sobre otros aspectos ancilares de la cultura y la vida cotidiana en Cataluña que no es posible desarrollar aquí. Sólo mencionaré a vuelapluma la importancia y el valor que doña Emilia concede a las opiniones de la crítica catalana, practicada entonces con indiscutible talento

por Yxart y Sardá, en los que la autora coruñesa reconoce no sólo formación y buen gusto sino la capacidad de expresar en su lengua los más sutiles conceptos de crítica y estética, nueva prueba del fecundo desarrollo y la flexibilidad alcanzada por la lengua catalana. La correspondencia con Yxart es espejo del respeto que doña Emilia tenía por las opiniones del crítico catalán, al que compara por su talento, sensibilidad y agudeza con Larra, y al que en más de una ocasión le pide juicio no sólo privado sino público sobre *De mi tierra, Insolación o Morriña,* así como le anima a que colabore en la prestigiosa revista de Lázaro Galdeano, *La España Moderna.* También en el género poético el epistolario de Oller refleja en sucesivas ocasiones la conmoción que siente la autora gallega leyendo a Verdaguer, no sólo al poeta épico de *La Atlántida* sino también al poeta lírico y religioso de los sublimes *Idilis* o de sus cantos místicos, así como el interés y la curiosidad que en ella despierta la lectura de *El Reliquari* de Matheu. Por último, de la lectura atenta del epistolario se desprende el respeto y la profunda admiración de Emilia Pardo hacia Milá y Fontanals así como hacia Rubió y Ors, ambos profesores de la Universidad de Barcelona, con los que aspira a mantener contacto e intercambio cultural, tal como le comenta a Oller, a quien le incita a tomar la iniciativa para fundar una sociedad de *Folk-lore* «secundado por Milá, Verdaguer, Ixart y tanto bueno como hay». Este interés por el folklore estaba estrechamente ligado al hecho de que ella misma había fundado la Sociedad de Folklore Gallego y había colaborado en la *Biblioteca de las tradiciones populares*, que bajo la dirección de don Antonio Machado Álvarez, publicará once volúmenes. El trabajo de nuestra autora había aparecido en el tomo IV, correspondiente a 1884.

En conclusión, del forzosamente sintético y rápido muestreo de juicios sobre la lengua catalana y de las opiniones sobre la producción cultural de Cataluña, se desprende en primer lugar que la autora coruñesa respetaba pero no era partidaria de la utilización del catalán como lengua literaria, teniendo la posibilidad, como ella defendía, de utilizar el castellano, que era a su juicio la lengua más rica, flexible y generosa de las neolatinas que se hablaban en la península, además de por otras razones de orden sociológico e incluso comercial, pues insiste siempre en la necesidad de hacer llegar las obras al mayor número de lectores posibles. En segundo lugar, conviene también señalar que, a pesar de las escasas simpatías que sentía hacia el regionalismo político, pues a su juicio siempre encubría gérmenes de separatismo, no duda en reconocer la superioridad de la *Renaixença* catalana, así como la valía de sus autores más representativos, con los que mantuvo siempre una extraordinaria relación de respeto, amistad, fecundo intercam-

bio cultural y lúcido diálogo sobre las letras peninsulares y europeas. También de algunos de los textos mencionados se deduce una admiración profunda por el cosmopolitismo y europeísmo de la ciudad de Barcelona, así como la belleza de sus alrededores, la Abadía de Pedralbes, la ascensión a Vallvidrera, el paseo de Arenys de Mar, el camino serpenteante hacia el Cau Ferrat de Sitges y Vilanova y Geltrú, la mágica perspectiva desde Montserrat, de los que dejó páginas extraordinarias, como las contenidas en *Al pié de la torre Eiffel,* en su evocación desde la Exposición de París, donde escribe: «Y Barcelona misma. Esta ciudad es la más hermosa de España, y sin duda el día que consiga extenderse del Llobregat al Besós, podrá competir con las mejores de Europa y América. ¿En qué ciudad de mi patria podía celebrarse una Exposición Universal? Seamos francos: calle Madrid; ríndase Bilbao; en ninguna. Ella es la única donde el espíritu comercial y cierto simpático cosmopolitismo hicieron posible esta solemnidad moderna» (Pardo Bazán, 1889; p. 69). Palabras que ilustran perfectamente el entusiasmo de la autora gallega, quien desde ideas conservadoras, desde su amor a la tradición y su irrenunciable españolismo, «los años pasan y en vez de gastarla endurecen y descubren en mí la veta española» –escribe a Yxart a la altura de 1890–, supo apercibirse con agudeza del espíritu nuevo que animaba todos los ámbitos de la cultura y la vida de Cataluña en el siglo XIX.

Bibliografía

DÍAZ LARIOS, Luis: «Víctor Balaguer/Emilia Pardo Bazán: páginas inéditas», *Anales de Literatura Española,* n. 6; Universidad de Alicante, Alicante, 1989; pp. 204-213.

HORST, Hina: «Regionalismo. ¿Amenaza a la unidad nacional o camino de regeneración? La polémica entre Núñez de Arce, Almirall y Mañé y Flaquer», *Castilla y Cataluña en el debate cultural, 1714-1939.* Barcelona, Península, 1986.

MAYORAL, Marina: «Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller». *Homenaje a Antonio Gallego Morell.* Granada, Universidad de Granada, 1989; pp. 389-410.

PARDO BAZÁN, Emilia: «La poesía regional gallega» (2- IX-1885), en *De mi tierra,* La Coruña, Tipográfica de la Casa de Misericordia, 1888; pp. 3-47.

–: «¿Idioma o dialecto?» en *De mi tierra,* La Coruña, Tipográfica de la Casa de Misericordia, 1888; pp. 351-362.

–: *Al pie de la torre Eiffel.* Madrid, Administración s/a. (1889).

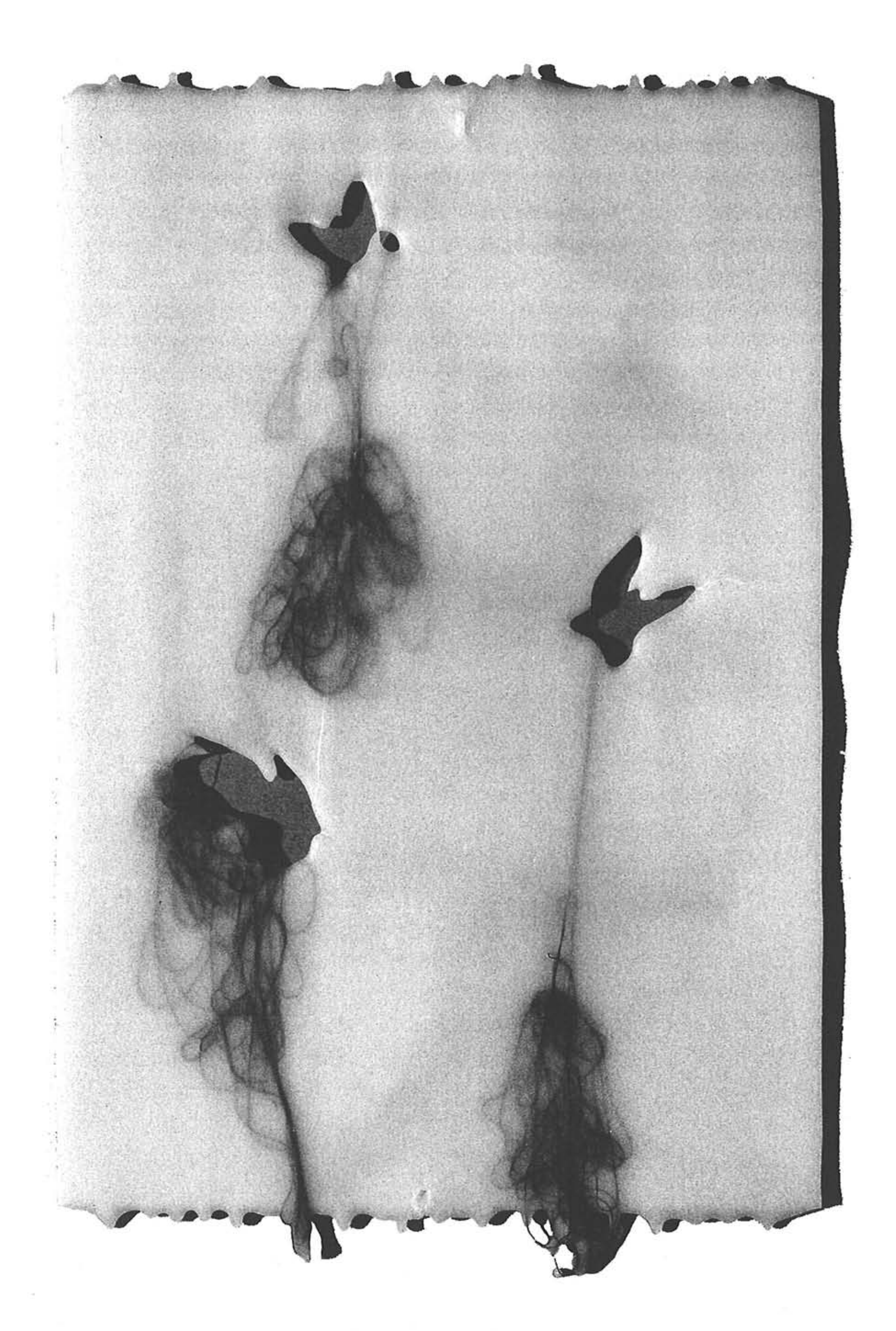
–: «Un libro de Rubén Darío sobre España», *La Ilustración Artística,* (1-IV-1901), en *La vida contemporánea (1896-1915).* Ed. de C. Bravo Villasante. Madrid, Novelas y Cuentos, 1972.

–: «Discurso leído en los Juegos Florales de Orense» (7-VI-1901). Madrid, s/a.

OLLER, Narcís: *Memòries literàries dels meus llibres* (pròleg de Gaziel), Barcelona, Aedos, 1962.

TORRES, David: «Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LII, 1977; pp. 383-409.

PUNTOS DE VISTA



Spellbound (1992). Acuarela, hilos y sedas.

Bajo el abrigo céreo: la pintura de José María Sicilia

Andrés Sánchez Robayna

Ante una pintura de José María Sicilia –lo mismo que, en general, ante aquellas obras fundadas en una fuerte objetualidad, como si la materia se quisiese autosuficiente y rechazase cualquier aproximación discursiva– se tiene la impresión de que el mejor acercamiento, aquel que haría de verdad justicia a su realidad plástica, únicamente podría verificarse a través del cuerpo de *otra* pintura. No ya sólo la operación crítica, entiéndase bien (en el sentido en que con razón se dice que la mejor crítica de un poema es otro poema), sino también el puro acercamiento a esa *presencia* física que es ante todo la pintura, parece que sólo podría producirse mediante otra presencia material, es decir, a través de un *diálogo* de presencias, y de ese modo ofrecérsenos en puridad a nuestros ojos. Insuficiencia de la palabra, así pues, para mostrar la pintura como presencia; insuficiencia del discurso como medio de aprehensión de esa presencia. Si hasta la pintura más ascética opera en el plano de la fisicidad, de la corporalidad, ¿qué decir de aquella otra que hace de la materia su esencia, su eje de reflexión, hasta volver indisociables materialidad y sentido?

Puede la palabra, en realidad –y muy especialmente la palabra de la poesía–, convocar la Presencia, pero lo hace por otros medios. La Presencia que el lenguaje convoca es de muy distinta naturaleza, constituida como está la palabra por una irrenunciable componente semántica que introduce en ella, casi de manera fantasmal, la abstracción y la ausencia. La materialidad del lenguaje no es sino la mitad de la palabra; su otra mitad es evanescente, convencional, huidiza. Henos aquí, así pues, ante un conjunto de pinturas, y ante el reconocimiento de que sólo otras pinturas (del mismo artista o de otro) podrían acercarse a aquéllas de manera idónea, dialogar en el mismo nivel de Presencia, de convocación de la Presencia. ¿Ha de impedirnos ese reconocimiento poseer una experiencia discursiva (una experiencia temporal, en suma) de una pintura que tiene en la materialidad su *eidos*, su razón de ser más profunda?

Estoy ante un cuadro de José María Sicilia titulado *Manuscrito de Jaén* (1995). Sobre un texto autógrafo, ilegible, vemos lo que parece una escena rural, la figura de un muchacho que parece recoger resinas o frutos. Uno y

otro aparecen literalmente sumergidos bajo una espesa capa de cera. El cuadro forma parte de una serie más amplia, del mismo título, realizada en 1994 y 1995 y estrechamente relacionada a su vez con otra serie, *La luz que se apaga-Manuscrito de Sanlúcar*, de la que aquélla es una suerte de prolongación. En ambas series, los motivos más frecuentes –además del manuscrito ilegible– son las abejas, las celdillas de cera, las colmenas. Pero la cera misma, el abrigo o la cobertura de esos motivos, acaba imponiendo su presencia: constituye la realidad de la pintura, su objeto, su corporalidad. No es posible entrar en materia, en su materia, ni siquiera desde el punto de vista de la discursividad y de la temporalidad, sin aludir a algunos datos imprescindibles acerca del pintor y de su trayectoria. Lo que aquí me propongo antes que nada, sin embargo, es una aproximación a las series citadas y, en general, a los trabajos últimos de Sicilia, es decir, los realizados con cera, poseedores de unas constantes matéricas y metafóricas que permiten –más allá de la singularidad o la unicidad de cada pieza, e incluso de cada serie– una interpretación o una lectura conjunta.

José María Sicilia, nacido en Madrid en 1954, es uno de los pintores españoles que hacia finales de la década de 1980 alcanzaron un sólido prestigio en la escena artística internacional. Su nombre, en efecto, está ligado a pintores como Miquel Barceló, José Manuel Broto o Miguel Ángel Campano, es decir artistas que se dieron a conocer en los años 70 o a principios de los 80 y que un decenio más tarde poseían ya lenguajes plásticos plenamente reconocibles. Lenguajes –es preciso subrayarlo– muy diferentes entre sí. El de Sicilia (uno de los pocos pintores españoles de su edad, por cierto, que completó estudios académicos, cursados en su caso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, entre 1975 y 1979), se distinguió pronto por la singularidad, por el carácter rigurosamente personal de su indagación. Sus inicios fueron figurativos, y sus temas o motivos iban desde vistas urbanas de Madrid o de París hasta objetos de uso cotidiano o doméstico; una línea que venía a coincidir en el tiempo (ya que no en el espíritu, ciertamente) con algunas de las nuevas tendencias figurativas –neoexpresionistas y «transvanguardistas»– que recorrieron el continente europeo de una punta a otra. Pronto se desprendió Sicilia de las preocupaciones figurativas en las que su lenguaje se había apoyado inicialmente y se adentró en un universo de componentes tanto constructivistas como abstracto-expresionistas. En realidad, más que un voluntario olvido de lo figural hubo en nuestro pintor una sabia negación de la polaridad abstracción-figuración en beneficio de la *aparición* inadjetivada de la materia: la pintura como substantivación, como corporización radical.

A partir de este momento Sicilia emprende un camino pictórico particularmente arriesgado y difícil, que le ha conducido a la fase actual, es decir la representada por sus pinturas con cera, de muy complejas implicaciones plásticas y culturales. Pocos pintores como Sicilia han aprendido y absorbido de manera más honda e integradora dos de las grandes tendencias, puede decirse, de la plástica del siglo XX: la corriente constructivista (desde los suprematistas y futuristas rusos hasta los actuales pintores analíticos, minimalistas y post-minimalistas) y la del expresionismo abstracto. De Maliévich y Strzeminski hasta Clyfford Still y Rothko, pasando por el informalismo europeo (muy especialmente de Tàpies, una figura de gran peso en el horizonte de la pintura española de los años 80, y muy presente en Sicilia y en los pintores de su edad que cité hace un momento), de unos a otros, en efecto, puede decirse que se extienden algunos de los lenguajes más vivos de la modernidad pictórica.

Causa cierta sorpresa comprobar el grado de rápida asimilación que Sicilia ha hecho de esas tradiciones, en un período, cabe insistir, relativamente corto de tiempo. Si se contempla un cuadro como, por ejemplo, *Tulip I*, de 1985, se advierte de inmediato el aprendizaje aludido. El cuadro forma parte de una serie (la serie que definió la transición, en Sicilia, de lo figurativo a la negación de la polaridad abstracción-figuración) en la que el legado esencialista de Maliévich y la imagen cruciforme aparecen sabiamente conjugados con el materismo y con las texturas informalistas. Sicilia se mostraba en ese momento como un pintor de síntesis, de integraciones y conciliaciones. A esa serie seguiría otra, centrada en las flores –de una belleza turbadora–, en la que ya se diluía la alusividad figurativa en favor de una cierta atmósfera referencial, más «evocativa» que representativa. Las flores, por cierto, nunca han desaparecido del lenguaje de Sicilia; al contrario: han reaparecido más tarde, con otras formas, y cabe esperar que el pintor vuelva de nuevo fatalmente a ellas. En las flores ve el pintor, según ha confesado él mismo alguna vez, un motivo plástico poseedor de una extraordinaria complicación y, al mismo tiempo, de una enorme simpleza. Nos interesa mucho este rasgo –habremos de verlo en seguida– de la simplicidad y la esencialidad.

A partir de este momento se produce en la evolución de Sicilia una especie de salto en el vacío. (Aclaro aquí que no entiendo en ningún momento la idea de evolución como un camino lineal y unidireccional, sino como el proceso artístico en un sentido estrictamente cronológico.) El pintor se adentraba entonces en un camino plástico de extraordinaria radicalidad. Hay diversas maneras, me parece, de enfocar este punto. Me atendré aquí a la que considero más puramente pictórica. Sicilia emprende ante todo, se

diría, una tarea plástica de eliminaciones, de elusiones. Aspira a una suerte de absoluta esencialidad, un completo despojamiento, mediante el cual la pintura haga sentir su presencia sin el asidero o la referencia de alusiones de ningún tipo: una pintura casi únicamente basada en un estudio de superficies o, más exactamente, de *constitución* de superficies. Se trataba, así pues, no ya sólo de anular el «motivo» pictórico (una empresa de la que existen en la pintura del siglo XX muy significativos ejemplos, de Maliévich a Klein, y que constituye en sí misma una pequeña tradición); en el caso de Sicilia se trataba, en realidad, de algo más: en el trabajo mismo de las superficies, se trataba de situar la pintura al borde de la invisibilidad. Pintura, se diría, de lo no-visible. Habría que recordar aquí, como referencia de excepción, los cuadros de Rothko, cuyas grandes y sutiles bandas de color debían ser contempladas, según el pintor, sólo bajo una luz muy tenue, casi a oscuras. Aun haciendo recordar en cierto sentido el designio de Rothko, el proyecto de Sicilia era distinto, pues éste llevaba a la pintura misma un grado tal de invisibilidad que la propia invisibilidad casi equivalía a la no-pintura, a cuadros «blancos» (y con este nombre, en efecto, son conocidas esas pinturas, casi todas ellas de comienzos de la década de 1990). Se dijo entonces, y aún se sigue afirmando hoy, que el pintor madrileño se propuso hacer la experiencia de lo sublime. Amparándose en la analogía entre el absoluto despojamiento de esas pinturas y la presencia de la nada y el silencio en ciertas formas extremas de la experiencia religiosa, algunas interpretaciones llegaron incluso a hablar de pintura mística; ciertos elementos presentes en algunos cuadros posteriores (la obra de un poeta místico en *Manuscrito de Sanlúcar* y *Manuscrito de Jaén*, e incluso las páginas del Corán en pinturas de mediados de los años 90 –*La luz que se apaga*) no dejaban de respaldar esa lectura.

Cuando se encontraba en plena investigación de esa pintura de lo «novisible», es decir, de los cuadros en los que el blanco se ofrece casi como imagen única, o intervenido sólo con leves manchas evanescentes o sutilísimas –casi imperceptibles sombras–, Sicilia fue invitado a participar en un homenaje a san Juan de la Cruz con motivo de la conmemoración del cuarto centenario de su muerte. Entre los actos organizados en Andalucía para esa conmemoración, se celebró en el Pabellón Mudéjar de Sevilla la exposición de homenaje titulada *Al aire de su vuelo*, en la que participaron, además de Sicilia, los pintores Broto y Barceló. Paralelamente, se desarrollaron los *Encuentros sobre San Juan de la Cruz*, que tuvieron lugar en Granada por las mismas fechas. Se publicaron en aquella ocasión, además, dos libros, dos ediciones facsimilares de sendos manuscritos de los poemas de Juan de la Cruz, titulados *Manuscrito de Sanlúcar* y *Manuscrito de Jaén*.

La invitación formulada a Sicilia no podía ser más pertinente. En este caso, como en el de José Manuel Broto, se daban razones plenamente objetivas para vincular sus respectivas obras al universo lírico de Juan de la Cruz, tanto por la radicalidad y la extremosidad de su aventura artística, en el caso de Sicilia, cuanto por el sentido marcadamente espiritualista y contemplativo de su obra, en el caso de Broto. Sentido espiritual profundo, contemplación, radicalidad y extremosidad (lo mismo en el orden literario que en el religioso) constituyen, en efecto, rasgos esenciales de la poesía de san Juan de la Cruz. La elección de estos pintores no sólo estaba plenamente justificada sino que resultaba particularmente oportuna para uno y otro, puesto que se fundaba en muy evidentes analogías creadoras.

La aportación de Sicilia al homenaje fue doble: de una parte, seis pinturas de formato cuadrado, de los llamados «cuadros blancos», cuya forma ya he comentado aquí; de otra, veinte piezas más, definidas tanto por una acusada verticalidad (poco más de dos metros de alto por poco más de medio metro de ancho) como por la sutileza de su planteamiento visual: unas leves manchas desvanecidas, con un rastro ascendente o descendente, que cruzaban la tela como opacos meteoritos en un cielo lechoso o blanquecino. Unas y otras pinturas –que más arriba llamé pinturas de lo «no-visible»– dialogaban sutilmente con la experiencia sanjuanista de la nada y el silencio. Diálogo, sí, en la desnudez y el despojamiento, de la pintura y de la poesía.

Para entender la segunda parte de esta historia conviene acudir a unas palabras del propio José María Sicilia: «En diciembre de 1991 con unos amigos viajamos a Sanlúcar de Barrameda con el propósito de ver el Manuscrito de san Juan de la Cruz; allí fuimos acogidos con gran amabilidad por las monjas de clausura del convento. Nos trajeron el manuscrito, las yemas de los dedos de una mano se posaron sobre una de las páginas con infinito cuidado. El viaje de vuelta a Sevilla se hizo en silencio; el día caía y hacía frío.

Hasta hoy y durante estos años he ido dibujando y pintando sobre las páginas del facsímil que entonces se hizo.

Sobre estas páginas han ido apareciendo el mundo rural de Mallorca, el perfil blanco de la Tramuntana en enero y la floración de los almendros de febrero, las noches del barranco de Sóller, la agitación de las hormigas en agosto, los árboles de Praga y las ventanas empañadas del pequeño jardín de Sudek, el frío y la incertidumbre de París. A veces y vagamente me preguntaba: bueno, ¿y por qué? ¿Para qué? Y todo esto ¿hasta cuándo? Y vagamente me respondía: No lo sé, hasta que la luz se apague. Las hojas

que en un principio numeraba y fechaba fueron perdiendo su cronología, se mezclaban unas con otras, amontonándose en cajas en París y en Sóller.

Hace ya tiempo que empecé a observar con inquietud que las marcas de las yemas de los dedos de mi mano se dibujaban de una forma inconstante a lo largo de estos años y que poco a poco de manera más brutal y precisa tomaban cuerpo en sus páginas.

Ahora creo saber la respuesta a esas preguntas: que lo único que quise saber y sentir fue el saber y el sentir de aquella mano que se posó sobre el manuscrito.»

El testimonio de Sicilia, escrito en 1997, resulta extremadamente útil a nuestro objeto. Lo primero que cabe subrayar es que el acercamiento a san Juan de la Cruz propiciado por la exposición sevillana de homenaje al poeta en 1991 fructificó en obras que no eran ya tan sólo el resultado de una analogía externa sino el fruto de una aproximación consciente. Vemos, por otra parte, cuál ha sido el origen de una larga serie de obras realizadas en técnica mixta sobre páginas arrancadas o extraídas de una edición facsimilar de san Juan de la Cruz: obras, dice el pintor, dibujadas y pintadas sobre las páginas del facsímil editado por aquellas fechas. Tituló a esa serie *La luz que se apaga* (un título, por cierto, usado también por el pintor a mediados de los años 90 para nuevas pinturas de flores, que incluían esta vez páginas del Corán). Veremos luego, brevemente, otros aspectos de esas declaraciones del pintor. Ahora debemos detenernos en una necesaria explicación previa.

Lo que Sicilia afirma en relación con el primer manuscrito sanjuanista es, sobra decirlo, igualmente válido respecto del segundo: es sabido que ambos códices recogen los poemas del carmelita y los comentarios realizados por él mismo a su *Cántico espiritual*, y que se diferencian por el hecho de que uno y otro recogen redacciones diferentes del *Cántico* (la primera –el *Cántico A*– de valor, se ha dicho, esencialmente poético, y la segunda –el *Cántico B*– de intención, método o finalidad básicamente doctrinal). La existencia del *Cántico B*, es decir, el de Jaén, ha suscitado un largo debate entre críticos y especialistas de la obra del poeta; por tal razón, así como por su trascendental interés con respecto a la transmisión de la poesía de san Juan de la Cruz, se realizó su reedición facsimilar junto a la del códice de Sanlúcar de Barrameda.

No hay, en realidad, diferencia alguna de planteamiento ni de técnica entre las series *Manuscrito de Sanlúcar-La luz que se apaga* (con páginas del códice gaditano) y *Manuscrito de Jaén*, con páginas del códice de este nombre. Probablemente se trata, además, de obras en las que el artista trabajó de manera simultánea (recuérdese la declaración del propio pintor:

«las hojas que en un principio numeraba y fechaba iban perdiendo su cronología»). Todas ellas pueden datarse entre los años 1992 y 1995, y la fecha del grupo mayor de las llamadas *Manuscrito de Jaén* puede situarse en el último año de los citados.

Obras y no «obra». Estamos aquí, en efecto, no ante una pieza sino, en rigor, ante una larga serie de ellas, definidas por una técnica y una temática comunes. ¿Cómo establecer en este caso la frontera precisa entre lo uno y lo diverso? En gran parte de las obras seriales de la pintura del siglo XX resulta del todo imposible determinar tal cosa con exactitud. Es innegable, tanto en este caso como en otros de moderna pintura serial o constituida por fragmentos, que la obra, en puridad, es el conjunto o la totalidad de piezas que la integran. Sin embargo, puesto que esas piezas son todas ellas diferentes entre sí, y puesto que pueden ser desglosadas del conjunto sin detrimento de éste –e incluso ser agrupadas de manera libre y aleatoria–, no hay más remedio que reconocer que cada una de estas piezas o pequeñas unidades tiene un valor autónomo. Es, a mi juicio, lo que ocurre exactamente en este caso.

A principios de los años 90 Sicilia descubrió la cera virgen y empezó a explorar sus posibilidades plásticas. No era el primer pintor español que lo hacía, ni mucho menos (ni siquiera en el contexto de los pintores de su edad: baste recordar el uso que de ese medio hacía desde tiempo atrás el catalán Frederic Amat, que ha dotado a la cera de una rara expresividad). Sicilia empezó ya a emplearla en algunos de sus «cuadros blancos», en que se servía de acrílico y pigmentos mixtos sobre lienzo y papel encerado. En relación con el uso de la cera virgen, nuestro pintor ha declarado que se inclinó por ella por tratarse de «un material fascinante que tiene su propia estructura molecular y que varía con el calor»; por otra parte, «la forma –añade– en que el óleo se desliza sobre la cera no tiene nada que ver con otros materiales; ese rozamiento entre el óleo y la cera es fluido».

Las series *Manuscrito de Sanlúcar* y *Manuscrito de Jaén* están determinadas en su misma esencia por esta «poética» de la cera. Son muy diversos los valores de esta materia: plásticos, imaginarios, metafóricos. Asociada como está a la naturaleza y a la acción animal, la cera nos hace percibir a través de ella, de manera directa, la presencia del mundo natural y del trabajo de las abejas (unos insectos que muchas veces aparecen asociados, por otra parte, a la idea misma de trabajo y de la extrema laboriosidad). No deja de ser significativo el hecho de que Sicilia *sumerja* literalmente en la cera la página de san Juan de la Cruz, aunando en el espacio de la mirada naturaleza y cultura, que de este modo quedan integradas en una suerte de peculiar objeto de contemplación. Por otra parte, la sacralidad de la abeja tiene

muy remotos antecedentes culturales: como subrayan algunos autores, a ese insecto se atribuía en Grecia, por ejemplo, la construcción del segundo templo de Delfos. En la tradición órfica, las almas mismas de los hombres estaban representadas por las abejas. También en el cristianismo (especialmente el cristianismo medieval) la cera pura se veía como un símbolo de la naturaleza humana de Cristo, que procedía del seno de una virgen. ¿Podemos olvidar, en este preciso contexto, el uso litúrgico de la cera virgen, que es la que se prescribe para los cirios?

Los ejemplos con los que ilustrar los múltiples valores míticos y simbólicos de la abeja y la cera podrían multiplicarse. Basten los señalados. Con ellos se hace patente que, al asociar la palabra de san Juan de la Cruz al universo simbólico de la abeja (el insecto mismo, la colmena, la cera, pues los tres motivos aparecen una y otra vez en *Manuscrito de Jaén*), Sicilia está subrayando el espacio inconfundible de lo sagrado: la sutil conjunción de unas palabras de honda espiritualidad y el ritual de una especie de insectos que incluso alguna vez llegaron a ser comparados con las almas de los hombres; como las abejas, decía la tradición órfica, también los hombres salen en forma de enjambre de la unidad divina. La abeja es en realidad, como recuerda Marius Schneider, un símbolo de vida espiritual, y no sólo en nuestra cultura. Hans Biedermann, por su parte, va más lejos: «En Occidente –afirma–, la abeja suele denominarse 'pájaro de Dios' y equivale a símbolo del alma».

En relación con los valores aludidos cabe, sin embargo, aclarar lo siguiente: cuando me refiero a tal o cual elemento simbólico presente en la pintura de Sicilia, no estoy intentando con ello sugerir ni de lejos que esta obra deba ser interpretada en clave simbolista, es decir que estemos ante un artista para el cual la pintura es una suerte de trasunto alegórico de una realidad cifrada en un conjunto de símbolos que el espectador debe interpretar y que, una vez realizada esta tarea, tales símbolos desvelados hagan de esta pintura un texto transparente. Nada más lejos, en realidad, de mi intención. Si insisto en los valores simbólicos es porque, lo queramos o no, esos valores están latiendo en la pintura, pero no como claves de interpretación, sino como telón de fondo cultural, como *inconsciente* de la mirada, como fondo o trasfondo, en efecto, de nuestra visión de la pintura. Más que de símbolos, convendría hablar en realidad de metáforas (de «paradigmas metafóricos», en el sentido de Blumenberg) conformadoras de un universo en el cual el pintor hace visible la materia o, si se prefiere, hace de la materia una realidad plástica.

En efecto: no menos que la dimensión cultural y espiritual de esas metáforas –y tal vez aún más– importan en *Manuscrito de Sanlúcar* y *Manuscrito de Jaén* los valores plásticos y matéricos de su cobertura sensible: la

cera. Se hace preciso aquí escuchar nuevamente la voz del pintor: para él, ya se ha visto, la cera «tiene su propia estructura molecular» y «varía con el calor»; ofrece, además, un rozamiento con el óleo que Sicilia califica de «fluido», y es precisamente esa característica de la fluidez lo que le interesa desde el punto de vista pictórico. Extrañamente, no ha mencionado Sicilia el factor que en teoría creíamos que iba a interesarle por encima de los demás (el factor, al menos, más interesante en principio desde el punto de vista material, que no es ni mucho menos, como se verá en seguida, *tan sólo* material): la transparencia.

La cera, ciertamente, encierra en sí misma como materia una cuestión de luz, esencial para un pintor de cualquier época, y de manera muy especial para Sicilia, interesado desde antiguo por las relaciones entre opacidad y luminiscencia. La cera invade un fondo y lo transmuta, lo modifica lumínicamente. Ese fondo es, en este caso, un conjunto de páginas que reproducen en manuscrito poemas y comentarios de san Juan de la Cruz. Nuestros ojos ya no se enfrentan de manera directa al texto; éste aparece tamizado, filtrado por la luz de la cera. Dependiendo de la mayor o menor densidad de la capa de cera, el texto puede ser legible o no (de hecho, como ocurre en casi todas las piezas de estas series, la mayor parte de las veces no lo es). Por otra parte, el texto queda a veces ocultado completamente a nuestra mirada tanto a causa de manchas y deslizamientos del óleo cuanto por la presencia de figuras dibujadas o pintadas bajo la cera, ya sean abejas, celdillas de colmenas o asuntos rurales, para referirnos sólo a algunos de los motivos más comunes en ambas series. Naturalmente, el espectador no se propone leer el texto del poeta en las pinturas (como no pretende leer las páginas del Corán en la serie posterior de flores); le basta con saber que se trata de un texto de san Juan de la Cruz. Cabría, en rigor, afirmar algo más: tanto el pintor como el espectador se saben, sí, ante textos del gran carmelita, pero el efecto fundamental es que estamos ante páginas antiguas (aunque sea en reproducción contemporánea), esto es, ante un escrito que tiene cuatro siglos de existencia, lo que quiere decir que estamos ante unas páginas que acusan marcadamente sobre su superficie la pátina del tiempo. El pintor no ha bañado en cera las páginas de una edición actual de san Juan de la Cruz (lo que tendría, en verdad, un sentido muy diferente), sino unas páginas que poseen cuatro siglos de existencia, con todo lo que ello significa desde el punto de vista del sentimiento de la temporalidad. Se subraya así la idea de permanencia, de antigüedad de una obra humana que sobrevive al naufragio del tiempo. Y es esta una idea, sin duda, central en las pinturas de uno y otro *Manuscrito*: también ellas, las pinturas, aspiran a esa permanencia, a esa victoria sobre el tiempo.

En relación con estas obras de Sicilia sobre páginas del carmelita ha escrito Francisco Calvo Serraller: «Ya desde el comienzo de este trabajo sobre cera se percibía una intención de coagular la luz, como en la serie que [Sicilia] dedicó a los manuscritos de san Juan de la Cruz, donde las páginas y diversos signos figurativos superpuestos quedaban atrapados en un estuche translúcido de reverberación opalescente». La idea de la «coagulación de la luz» es particularmente certera: el espectador percibe, en efecto, que estas piezas son, entre otras cosas, un estudio de las posibilidades lumínicas de la cera. Pero no se trata de una fetichización de ese material, esto es de una mostración de la materia bruta, sino de una asociación de los valores metafóricos y plásticos de la materia con la poesía de san Juan de la Cruz a través de viejas páginas manuscritas.

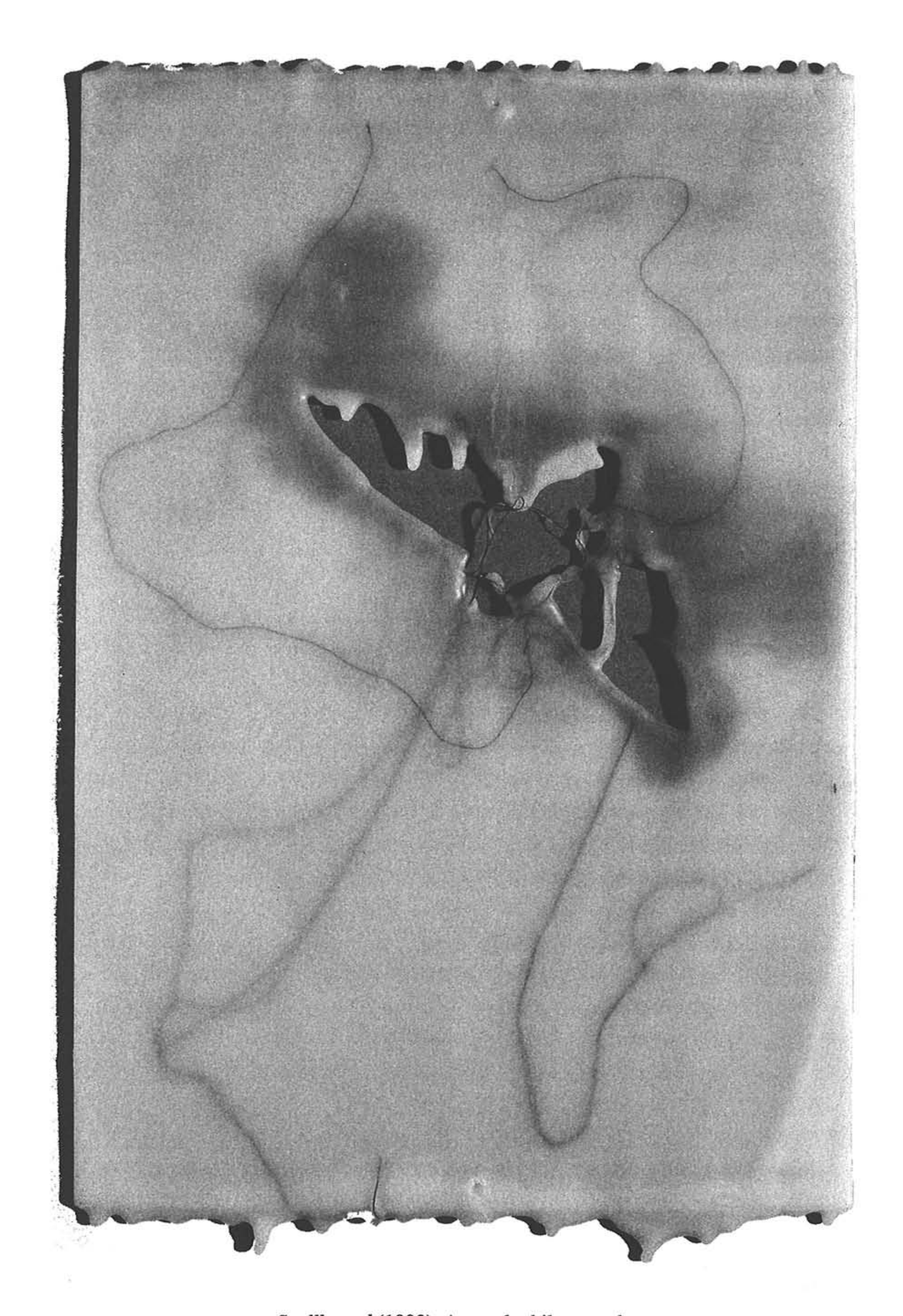
La luz opalescente de la cera envuelve las palabras del poeta y las sume en una suerte de crepúsculo lechoso, más el crepúsculo del día que el crepúsculo de la tarde. Luz de amanecer. Luz, sí, de amanecer perpetuo, porque la pintura *atrapa* o *apresa*. Y lo que atrapa o apresa ante todo, a mi ver –mejor dicho: lo que *intenta* atrapar o apresar–, es el tiempo. Puede este punto ser abordado desde distintos ángulos. De manera acaso involuntaria ha aludido el propio José María Sicilia, en efecto, a la dimensión temporal en estas pinturas cuando, recordémoslo, se refirió a ellas diciendo que dejan traslucir «el mundo rural de Mallorca, el perfil blanco de la Tramuntana en enero y la floración de los almendros de febrero, las noches del barranco de Sóller, la agitación de las hormigas en agosto, los árboles de Praga y las ventanas empañadas del pequeño jardín de Sudek, el frío y la incertidumbre de París...». Esta enumeración encierra, a primera vista, un carácter eminentemente espacial. Pero si nos fijamos con atención, contiene también –y yo diría que ante todo– un sentido temporal: la ronda o la rueda de las estaciones y los ciclos temporales. Una impresión que se ve confirmada cuando el propio Sicilia añade que las hojas, recordemos, «fueron perdiendo su cronología».

Esta última observación del pintor es, en verdad, inequívoca, y constituye, por otra parte, una suerte de rotundo corolario de las palabras precedentes y de su reflexión sobre la temporalidad. Insistí más arriba en la antigüedad de las páginas manuscritas sobre las que trabajó Sicilia en *La luz que se apaga-Manuscrito de Sanlúcar* y *Manuscrito de Jaén*. No es este, en absoluto, un dato irrelevante. La antigüedad de esas páginas (aunque se trate de una edición facsimilar, la idea aparece dada) se vuelve protagonista de esta serie de pinturas. La razón me parece clara: hay una estrecha conexión entre la antigüedad de las páginas de san Juan de la Cruz –es decir, la evocación, en primer lugar, del *tiempo*– y la naturaleza *estática* de

la pintura, la fijeza o la inmovilidad que implican las imágenes pictóricas. También, claro está, en estos cuadros de Sicilia, en los cuales se han encerrado, como en una caja, unas palabras que vemos a través de una masa de cera y de su luz solidificada, una lechosa luz de amanecer.

La pintura, en efecto, inmoviliza, fija, detiene. La pintura lucha contra el tiempo y parece detener su curso en un instante que diríamos tangible, material. Al inmovilizar el tiempo, la pintura parece situarse más allá de él, es decir, se instala literalmente en lo intemporal. Se diría que el tema principal de estas pinturas –junto a la aparición de un más allá de la materia que sólo la materia puede, en rigor, mostrar– es la destemporalización del acto espiritual, la inscripción del vuelo del espíritu en la atemporalidad. Ese viejo manuscrito ha sido fijado en el tiempo: tiene las huellas de un hombre de hoy. El pasado y el presente se han encontrado en un punto más allá del tiempo. El vuelo del alma, sumergida en una luz de cera, tiene lugar en la luz de un amanecer que es la luz de todos los amaneceres contemplados por la mirada del hombre. En su pintura, Sicilia ha envuelto en una luz de cera el misterio del tiempo.





Spellbound (1992). Acuarela, hilos y seda.

La India de Octavio Paz: testimonio y pensamiento

Enrique Ruiz-Fornells

Cuando Félix Ilárraz publicó en 1970 en Madrid *El Señor del Yoga. El Bhagavad Gita,* advirtió que aunque son innumerables las traducciones y comentarios del libro sagrado de la India, en español su número es muy limitado[1]. Esto explica que la bibliografía que aparece en las últimas páginas del libro contenga sólo referencias a publicaciones en inglés, alemán y francés. Asimismo el profesor Susnigdha Dey de la Universidad de Jawaharlal Nehru de Nueva Delhi, en su artículo «La influencia de la India en la obra poética de Pablo Neruda y Octavio Paz», insiste en este aspecto al decir

> Es un hecho muy extraño que los escritores de habla española no se hayan preocupado de este gran subcontinente como lo han hecho otros escritores europeos[2].

Para apoyar su argumento cita unos ejemplos en los que incluye la prosa narrativa de Rudyard Kipling en que al describir el paisaje local trata de resaltar lo exótico y diferencial del ambiente indio, la novela *Siddharta* del alemán Herman Hesse buscando a través de la mística el pasado cultural de ese país y, por último, *A Passage to India* de E. M. Forster, libro basado en el interés actual que despierta esa región del planeta.

La India, afirma, estuvo y sigue apegada al mundo anglosajón como América lo está a España. Esta, continúa, podía haber desempeñado un gran papel en Oriente al tratar de encontrar una nueva ruta desde Europa y, en especial, al contribuir, ya hace más de mil años, a que los europeos conociesen las fábulas de la literatura india al traducirlas del árabe al espa-

[1] *Félix Ilárraz:* El Señor del Yoga. El Bhagavadgita. *Madrid: Editorial Hispanorteamericana, 1970, p. 5.*

[2] *Susnigdha Dey: «La influencia de la India en la obra poética de Pablo Neruda y Octavio Paz».* XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. *Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978, p. 845.*

ñol. Sin embargo, su esfuerzo se detuvo en las Islas Filipinas al centrar su atención en el continente americano.

Hoy día, a juicio del profesor Dey, existe un acercamiento firme hacia el Oriente, pero los contactos son más intensos con profesores e intelectuales de Latinoamérica, entre los que destaca a Pablo Neruda y Octavio Paz. La actitud de ambos poetas frente a la cultura de las naciones asiáticas donde desempeñaron un cargo diplomático fue diferente. Neruda, durante sus cinco años de cónsul *ad honorem* en Rangún, visitó la India en varias ocasiones sin la curiosidad por su civilización que en todo momento estuvo viva en Octavio Paz. El contraste con su propia cultura le produjo asombro y le dejó un sabor seco que se plasmó en la descripción de los temas más sombríos de los que fue testigo. Así en el grupo de poemas *Memorial de Isla Negra* en la poesía «Aquellas vidas», escribió:

> Y si algo vi en mi vida fue una tarde
> en la India, en las márgenes de un río:
> arder una mujer de carne y hueso
> y no sé si era el alma o era el humo
> lo que del sarcófago salía
> hasta que no quedó mujer ni fuego
> ni ataúd ni ceniza: ya era tarde
> y sólo noche y agua y sombra y río
> allí permanecieron en la muerte[3].

Estas ideas, junto con las de hambre y miseria, influyeron en el poeta hasta el punto de que le impidieron llegar a una conclusión definitiva sobre la manera de ser y pensar de la sociedad india. Subraya Dey que «Los temas indios... en su poesía rozan solamente la superficie»[4].

La aproximación de Octavio Paz al pueblo y cultura hindúes es opuesta. Su punto de partida muestra también perplejidad ante el mundo que contempla cuando en *Ladera Este,* en el poema «El balcón», dice:

> Faros súbitos paredes de infamia
> Y los racimos terribles
> Las piñas de hombres y bestias por el suelo
> Y la maraña de sus sueños enlazados
> Vieja Delhi fétida Delhi
> Callejas y plazuelas y mezquitas

[3] *Pablo Neruda:* Obras completas. *Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, pp. 550-551.*
[4] *Susnigdha Dey: p. 847.*

Como en cuerpo acuchillado
Como un jardín enterrado
Desde hace siglos llueve polvo
Tu manto son las tolvaneras
Tu almohada un ladrillo roto
En una hoja de higuera
Comes las sobras de tus dioses
Tus templos son burdeles de incurables
Estás cubierta de hormigas
Corral desamparado[5].

Se observa, no obstante, que su pensamiento no permanece cerrado y busca lo que no encontró Neruda, es decir, la esencia de la cultura, de la historia, del pensamiento, de la civilización hindú. A tal grado evoluciona su interés que en *Pasión crítica*, a una pregunta de Rita Guibert, responde: «La India nos enseñó, a Marie-Jo y a mí, la existencia de una civilización distinta de la nuestra. Y aprendimos no sólo a respetarla sino a amarla»[6].

Siguiendo una inclinación ya establecida por otros escritores mexicanos como José Juan Tablada a principios de siglo[7], su aproximación a la filosofía hindú no fue casualidad pues antes de establecer contacto físico con esa nación estuvo interesado en el pensamiento tradicional budista. Más tarde la India le influyó de varias maneras. En la vertiente personal tuvo una incidencia decisiva en su vida, pues allí conoció, después del divorcio de Elena Garro, a la mujer que sería su compañera para el resto de sus días. Cuando su encuentro, Marie-Jo o Marie-José, nacida en Córcega, era ya otra enamorada de la India. Separados, se tropezaron por azar en París desde donde volvieron juntos a Nueva Delhi, y en 1964 se casaron en el jardín de la embajada mexicana. «Después de nacer es lo más importante que me ha pasado», exclama en *Pasión crítica*[8]. En el aspecto profesional alcanzó la máxima categoría en su carrera diplomática al desempeñar el puesto de embajador de 1962 a 1968 después de pocos meses como secretario de la primera embajada que México estableció en la India en 1947. En su vocación de escritor supuso un estímulo que le inspiró, le guió y la influyó de manera que es difícil no encontrar menciones a ese país en todas sus publicaciones. Sus mejores exponentes en este aspecto son *Ladera Este* y *El*

[5] *Octavio Paz:* Ladera Este, *Méjico, Joaquín Mortiz, 1969, p. 14.*

[6] *Octavio Paz:* Pasión crítica, *Prólogo, selección y notas de Hugo J. Verani. Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 75.*

[7] *Kwon Tae Jung Kim:* El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz, *Guadalajara (Méjico), Editorial de la Universidad de Guadalajara, 1989, p. 10.*

[8] Pasión crítica, *p. 74.*

Mono Gramático[9]. Pero en 1995 publicó *Vislumbres de la India*[10], ensayo donde reúne su saber de ese país tan complicado y a la vez tan absorbente por su exotismo para la mente occidental. Es el resumen de su interpretación de la civilización hindú, es el tributo a una nación que por diferentes circunstancias y en diferentes grados imprime una huella en su persona y su obra, es una despedida a unos amigos en los que encontró acogida generosa y desinteresada, es el intento de divulgar e informar al lector interesado de las esencias de un lugar que ama y es, en definitiva, el agradecimiento a un pueblo por el modo en que le trató y le inspiró.

Octavio Paz rechaza la idea de que *Vislumbres de la India* sea un libro de memorias y reitera que es un ensayo que busca contestar la interrogación de «¿Cómo ve un escritor mexicano, a fines de este siglo XX, la inmensa realidad de la India?». Su respuesta es bien transparente:

> ...no son memorias ni evocaciones; lo que viví y sentí durante los seis años que pasé en la India está en mi libro de poemas: *Ladera Este* y en un pequeño libro en prosa: *El Mono Gramático.* Ya lo he dicho en otra ocasión: un libro de poemas es una suerte de diario en el que el autor intenta fijar ciertos momentos excepcionales, hayan sido dichosos o desventurados. En este sentido, este libro no es sino una larga nota al pie de página de los poemas de *Ladera Este.* En su contexto, no vital sino intelectual[11].

Sin embargo, con una modestia que brilla frente a su Premio Cervantes (1981) y su Premio Nobel (1990), menciona las lagunas que a su parecer tiene su ensayo. El tema es amplio como la India misma y es imposible tratar de reducirlo, sintetizarlo, estructurarlo y, en especial, enumerar todas sus manifestaciones. Por ello, la razón de *Vislumbres de la India* está resumida en una frase: «No es hijo del saber sino del amor»[12]. De ahí que consista sólo en vislumbres, es decir en el asomarse a una civilización que por su amplitud y diversidad necesitaría un examen de envergadura. Sus carencias, de acuerdo con el propio autor, se extienden a través de la poesía, filosofía, historia, arquitectura, escultura y pintura. No es su intención escribir un tratado. Añade, de nuevo con notable modestia, que «está más allá de mi saber como tanto de mis intenciones»[13]. Ante esta posición la única posibilidad es el vislumbrar, entrever, atisbar la realidad de un mundo que por la extensión de

[9] *Octavio Paz:* El Mono Gramático, *Barcelona, Seix Barral, 1974.*
[10] *Octavio Paz:* Vislumbres de la India, *Barcelona, Seix Barral, 1995.*
[11] Idem, *p. 42.*
[12] Idem, *p. 43.*
[13] Idem, *p. 43.*

su cultura y tan alejado del pensamiento occidental hace problemático, incluso para el especialista, profundizar en su absoluta comprensión.

El vislumbrar es tarea ardua. El vislumbrar en este caso significa escoger y a su vez escoger es sintetizar. No es sino síntesis lo que el autor del libro hace al describir los puntos básicos de la civilización hindú, analizarlos y divulgarlos para el trabajo de futuros investigadores.

Vislumbres de la India, en otra dirección, es el recorrido de su propia vida asociada a ese país que confiesa amar. Es, asimismo, la pormenorización de momentos importantes en su profesión, partiendo de su ingreso en el cuerpo diplomático mexicano. Según explica en *Pasión crítica,* su amigo Francisco González Nájera le facilitó en 1945 su incorporación a la carrera diplomática cuyo primer destino le llevó en diciembre de ese mismo año a París, gracias a la intervención de José Gorostiza, otra de sus amistades. Al cabo de seis años llegó a Bombay en 1951.

El cambio de embajada fue penoso. Después de creer que sus superiores habían olvidado su existencia al permitirle, contra la costumbre diplomática, una estancia tan larga en la capital francesa, se había acostumbrado a la ciudad. Le encantaba en todos sus aspectos y tuvo ocasión de tomar parte en numerosos actos literarios. Precisamente uno de ellos fue el que se organizó acerca del aniversario de la iniciación de la guerra civil española de 1936. De acuerdo con los rumores que describe, Jaime Torres Bodet, entonces director general de la Unesco, no acogió con agrado su inclusión en el programa y sugirió al ministro de Relaciones Exteriores, Manuel Tello, su traslado. Salió de Francia con tres regalos de despedida que suponías también la bienvenida a la India: una pequeña antología del poeta Kabir, un grabado de la diosa Durga y un ejemplar del *Bhagavad Gita* que constituyó su «guía espiritual en el mundo de la India»[14].

En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* expresa que «la India es una gigantesca caldera y aquel que cae en ella no sale nunca»[15]. Octavio Paz cayó en ella de manera peculiar. En su discurso con motivo de la entrega del Premio Nobel, declaró públicamente su mexicanidad aunque sus antepasados literarios son los mismos que los de cualquier otro español, es decir, Lope, Cervantes, Quevedo...[16]. Además busca «la casa ancestral de los 'orígenes', que resuelve en un interés por la mitología mexicana (raíces propias), y por lo oriental, chino, hindú (lo no propio) más universal»[17]. Es

[14] Idem, *p. 8.*

[15] *Octavio Paz:* Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, *Méjico, Joaquín Mortiz, 1969, p. 83.*

[16] *Octavio Paz:* In Search of the Present, 1990 Nobel Lecture, *Bilingual Edition, Traducción de Anthony Stanton. Londres: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1991, p. 39.*

[17] *Luisa M. Perdigó:* La estética de Octavio Paz, *Madrid, Playor, 1975, p. 107.*

cierto que se nota una constante preocupación por esa búsqueda mediante comparaciones, afinidades y comentarios en los que México, con frecuencia España, y algunos otros países como Francia e Inglaterra, le sirven de base para cimentar antecedentes.

México, España, América y Latinoamérica aparecen repetidamente en *Vislumbres de la India* y en el resto de su obra. En *Pasión crítica* al mencionar la conquista de México por una nación cristiana, España, su pensamiento es que

> ...el sentido profundo de su empresa es musulmán. Esto lo vi con gran claridad en la India. La conquista musulmana de la India estuvo teñida de religión: conquista fue sinónimo de conversión. Lo mismo sucedió en América. La expansión imperialista de las otras naciones europeas fue sencillamente profana. Después de tres siglos de dominación inglesa no hay sino unos cuantos millones de cristianos en la India... Y los mismos indios nunca fueron vistos por los ingleses como hermanos en la fe sino como *nativos*. Una actitud radicalmente opuesta a la de los musulmanes y a la de los españoles. La conquista de América por los españoles fue, como la conquista de la India por los musulmanes, una empresa religiosa, aunque en uno y otro caso la codicia y el saqueo han sido otro de sus rasgos notables. Pero lo que escandalizó a los otros europeos no fue la codicia de los españoles sino su ferocidad teológica. Ese fue el origen de la «leyenda negra»[18].

En *Vislumbres de la India* estos comentarios se suceden incesantemente y se convierten en una cadena de citas, comparaciones y parecidos. México tiene similitudes con la India. Es importante recorrer algunos de estos puntos. Octavio Paz recuerda al español Ibn Arabi (1165-1240) como el antecedente de la filosofía de los sufíes que influyó en su celo misionero de manera parecida a las órdenes religiosas de Nueva España[19]. Los sufíes aceptaron el principio hindú de que «todo es Dios y unirse al todo es unirse a Dios» y con ello se aproximan al cristianismo occidental de San Juan de la Cruz. Aunque menos importante, Delhi fue el núcleo del mundo científico musulmán, papel que desarrollaron también Bagdad y Córdoba en otros lugares del vasto imperio árabe. Las castas, instituciones estáticas creadas para perdurar y asépticas al cambio, no existen en América Latina donde esta clase de asociaciones están abiertas al cambio del proceso democrático. Son una organización que impide que la India se modernice y acarrea la «pobreza y miseria de millones de seres»[20]. Les falta el esfuer-

[18] Pasión crítica, *p. 93.*
[19] Vislumbres de la India, *p. 48.*
[20] Idem, *p. 74.*

zo e ímpetu del individuo. Aunque la pobreza existe en gran parte de la India y Latinoamérica debido a la explosión demográfica, sólo en ésta pervive el deseo de controlarla. Dejando aparte otros aspectos religiosos, históricos o políticos y atendiendo a puntos más crematísticos como la cocina, se encuentran similitudes curiosas. Así el chile llegó a la India a través de las Filipinas. A la inversa, el mango procede de la India y en el sur de ese país el curry adopta el nombre de mola que «parece una leve corrupción»[21] del mole mexicano que se inventó en Puebla en el siglo XVII. El «chapati», una tortilla de harina de trigo en México, se hace de maíz molido en la India. Sin embargo, la cocina de los dos pueblos, aunque no se diferencia extraordinariamente en los sabores, sí contrasta en su presentación. En México, por influencia española, se sirve la comida en una serie de platos, mientras que en la India se presenta toda junta en uno solo. Sigue explicando que en las respectivas culturas hay una diferencia clave que consiste en que la mexicana vivió una «inmensa soledad histórica» hasta la llegada de los españoles. La hindú tiene igualmente una gran antigüedad, pero estuvo expuesta a la influencia de otros pueblos y culturas. La mexicana estuvo encerrada en sí misma y fue la consecuencia de su propio aislamiento, mientras que la India estuvo abierta a otros contactos. Los españoles acabaron la falta de los mexicanos de asomarse al mundo exterior uniendo las diferentes naciones y pueblos que encontraron en un Estado universal. En la India nunca hubo una autoridad con una administración tan amplia como para dominar todo su territorio. Su organización política actual es la heredera del British Raj.

Religiosamente los españoles, denigrados con frecuencia por la envidia y las rivalidades de franceses, holandeses e ingleses, con su espíritu de cruzada y una gran capacidad de asimilación, construyeron y unieron con leyes, misioneros, cultura e idioma. En la India el cristianismo protestante que aportaron los ingleses fue mucho más rígido y estrecho:

> Los ingleses nunca mostraron entusiasmo en cristianizar a los pueblos sometidos a su imperio... Dejaron una herencia inapreciable en la India: unas instituciones jurídicas y políticas democráticas que los indios han tenido el talento de mantener. Pero también dejaron intactas las antiguas divisiones religiosas, étnicas y culturales. Esas divisiones, desaparecido el poder inglés, no tardaron en transformarse en sangrientas luchas civiles. El resultado fue la tripartición actual: India, Paquistán y Bangladesh[22].

[21] Idem, *p. 96.*
[22] Idem, *p. 118.*

Menciona, asimismo, el vestir de la «china poblana» que recuerda los trajes femeninos de Gujarat llegados a México desde las Islas Filipinas. Y para más lazos y parecidos se debe conocer el libro *Catarina de San Juan, Princesa de la India y Visionaria de Puebla*[23] del historiador mexicano Francisco de la Mata, en que se relata su procedencia de Delhi y llegada a Acapulco en 1621.

Las comparaciones entre la América de habla española y la India producen el efecto de una intención buscada que va más allá de la simple exposición de afinidades y contradicciones. Es el deseo de llegar a un nuevo nivel para enlazar antecedentes y procedencias.

Después de una breve exposición histórica desde los comienzos del pueblo indio, analiza con cierto detalle la llegada de Inglaterra y el establecimiento de la East Indian Company, «pieza clave» en la conquista del país, a la que llama «descomunal hazaña histórica»[24]. Describe la sublevación cipaya de 1857, el comienzo del virreinato en 1858 hasta llegar a la independencia final de 1947. Esta, dice, fue «el triunfo de las ideas e instituciones inglesas... sin los ingleses»[25].

Esta es la India que conoce, que quiere, que le influye. Presenció una

> ...diversidad hecha de violentos contrastes: modernidad y arcaísmo, lujo y pobreza, sensualidad y ascetismo, incuria y eficacia, mansedumbre y violencia, pluralidad de castas y de lenguas, diosas y ritos, costumbres e ideas, ríos y desiertos, llanuras y montañas, ciudades y pueblecillos, la vida rural y la industrial a distancia de siglos en el tiempo y juntas en el espacio[26].

Las líneas anteriores explican que la sociedad india actual sea el producto ancestral de cultural y civilizaciones incorporadas a una modernidad casi del siglo XXI, llevada a cabo en menos de doscientos años.

Cuatro fueron las víctimas de este proceso. El intento de copiar el modelo occidental de la sociedad de consumo, produjo los asesinatos de Mohandas K. Gandhi, Jawarharlal Nehru, Indira Gandhi y su hijo Rajov Gandhi. Octavio Paz colaboró con los tres primeros desde su puesto de embajador. Según sus propias palabras, Gandhi, un político querido por su pueblo, fue

[23] Idem, *p. 97.*
[24] Idem, *p. 61.*
[25] Idem, *p. 63.*
[26] Idem, *p. 44.*

> ... el asceta que renuncia al mundo; para las mentes políticas y prácticas, en cambio, era el hombre de acción, capaz de hablar con las multitudes y con las autoridades, hábil en la negociación e incorruptible en los principios[27].

Era un pacifista que creía en la democracia y al mismo tiempo consideraba los avances científicos de Occidente como una «enfermedad». Predicaba

> ... un doble y contradictorio objetivo: liberar al pueblo indio de la dominación británica y regresar a una sociedad fuera del tiempo, dedicada a la agricultura, enemiga del lucro, pacífica y creyente en su religión tradicional[28].

Esta doctrina fue una utopía que hizo imposible el progreso a la manera británica que muchos admiraban. Sus ideas, escapadas del contexto del tiempo, eran en realidad inalcanzables. Su juicio final sobre Gandhi es que «a los santos no se les juzga: se les venera»[29].

Continúa su análisis centrándose en otro gran político de su tiempo: Jawaharlal Nehru. El propósito político que patrocinó fue la completa independencia de la tutela inglesa. Aunque impulsó la modernización del país, fracasó en su política internacional. Al incluir su gobierno en el grupo de los países no alineados se inclinó, quizá por su posición socialista, hacia Rusia primero y hacia la China de Mao después. Con ello ignoró la ruptura política que se produciría entre los dos gigantes comunistas, dañando al Partido del Congreso que dirigía.

A consecuencia de los graves sucesos ocurridos en la ciudad de México en 1968 con la «represión sangrienta de los estudiantes», Octavio Paz presentó la dimisión de su cargo, ya que «no podía continuar representando a un gobierno que había obrado de una manera tan abiertamente opuesta»[30] a su manera de pensar.

Su dimisión no supuso su adiós definitivo a la India. Esta tampoco le olvidó. Indira Gandhi organizó una despedida particular en la que estuvieron presentes su hijo Rajiv con su esposa Sonia y un reducido número de amigos íntimos. Asimismo artistas y escritores le rindieron un homenaje en la Casa Internacional.

[27] Idem, *p. 131.*
[28] Idem, *p. 133.*
[29] Idem, *p. 134.*
[30] Idem, *p. 216.*

Octavio Paz en *Vislumbres de la India* estudia los problemas básicos de esa nación. No olvida ninguno. Religión, filosofía, historia son actividades que van siendo observadas bajo su alerta y bien intencionado pensamiento. Su conocimiento de esa parte del mundo le permite discutir cuestiones complicadas y casi insuperables. Uno de ellas es la «pluralidad de lenguas» que amenaza, incluso, la unidad territorial. La constitución reconoce catorce aunque el escritor opina que el número es mucho mayor[31]. El *Linguistic Survey of India* de 1927 señaló que en ese año se hablaban 179 lenguas y 544 dialectos. La repercusión de este hecho tiene efectos en toda clase de actividades. Por esta razón el inglés

> ... se convirtió no solamente en la lengua oficial sino en la lengua de comunicación... Un inglés que, por ley natural histórica, más y más se convertirá en un angloindio[32].

Por la ley de reforma educativa de 1835 su aprendizaje fue obligatorio y disfrutó de una posición predominante hasta 1947. Al llegar la independencia, su aceptación empezó a disminuir. El profesor R. K. Gupta del Indian Institute of Technology en Kanpur, en su trabajo «English in a Postcolonial Situations: The Example of India», explica que

> The situation of English in India may be likened to that of a loving yet constantly bickering couple who can live neither with or without each other. Such ambivalence may well be characteristic not only of India but also of other former British colonies, which seem riven by the conflict between the desire to retain English for its great utility in practical life and the emotional urge to discard it as a symbol and instrument of colonial opression[33].

El mejor y más gráfico resumen de la situación del inglés entre los hindúes está contenido en cuatro líneas al final del artículo del profesor Gupta:

> Even English teachers, in a bizarre act of self-flagellation, can be seen crying themselves hoarse in denouncing English. A seasoned colleague of mine believes that it is much easier to get published if one expresses anti-English views than otherwise[34].

[31] Idem, *p. 81.*
[32] Idem, *p. 86.*
[33] *R. K. Gupta: «English in a Postcolonial Situation, The Example of India»,* Profession 95, *Modern Language Association, Nueva York, 1995, p. 73.*
[34] Idem, *p. 78.*

Vislumbres de la India no es un libro de viajes como algunos críticos han comentado. Es, en parte, el relato de un «período dichoso» en que su autor pudo leer, escribir, hacer amistades, recorrer ciudades desconocidas en el corazón de Asia, ser testigo de costumbres extrañas y contemplar monumentos y paisajes[35]. Su educación india, según dice,

> ... duró varios años y no fue verdaderamente libresca. Aunque estuvo lejos de ser completa –temo haberme quedado en los rudimentos– me ha marcado hondamente. Ha sido una educación sentimental, artística y espiritual. Su influencia puede verse en mis poemas, en mis escritos en prosa y en mi vida misma[36].

Este libro es testimonio de sus sentimientos, de sus años en la India y de la realidad de ese país en la actualidad. Tuvo sus orígenes en la conferencia que fue invitado a pronunciar en 1984 con motivo de la conmemoración anual en honor de Jawaharlal Nehru. El acto no llegó a efectuarse por el asesinato de Indira Gandhi y se pospuso hasta 1985 al renovar la invitación su hijo Rajiv. De conferencia pasó a «larga nota a pie página» de *Ladera Este* con un extenso extracto del pensamiento contenido en *El Mono Gramático* y de ahí a la presente edición de un ensayo sobre el mundo hindú. Es también, aunque el autor no lo declara, el testamento que deja a generaciones sucesivas interesadas en el tema y es la puerta entreabierta para que el curioso la desentorne por completo. Sin embargo, es más, pues constituye el recuerdo que deja a sus amigos, a sus propios sentimientos y a unos años inolvidables que marcaron su vida y pensar en muchas formas.

José María Bernáldez opina que

> Cuando Octavio Paz marcha de embajador de México a la India, lo que quiere es asistir al despertar de los países subdesarrollados y conocer de cerca una cultura milenaria que puede ayudarle a la búsqueda de sus propias señas de identidad[37].

Es esa curiosidad la que universaliza su obra y la que convierte su poesía, según Manuel Durán, en el «gran puente entre Occidente y Oriente»[38]

[35] Vislumbres de la India, *p. 26.*

[36] Idem, *p. 86.*

[37] *José María Bernáldez: «La universalidad de Octavio Paz»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *Madrid, 1979, p. 104.*

[38] *Manuel Durán: «La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz»,* Revista Iberoamericana, *Pittsburgh, 1971, p. 98.*

ahora continuado en el presente ensayo. Es el homenaje definitivo de este escritor a ese país.

En 1985 supo que no volvería. Su despedida era para siempre. Antes de partir se detuvo, junto con su esposa, en Bombay. Era el puerto a que llegó desde Europa en 1951 y del que salía de la India para volver también a Europa. Era la misma ciudad que había encontrado hacía treinta y cuatro años antes. Visitaron la Isla Elefanta:

> Revivió lo que habíamos sentido años antes. Pero iluminado por otra luz más grave: sabíamos que veíamos todo aquello por última vez. Era como alejarnos de nosotros mismos: el tiempo abría sus puertas[39].

Quizá todo lo que nos enseña Octavio Paz al recorrer su obra contesta en parte, las inquietudes de aquellos que piensan que los escritores de habla española no se han interesado por la India.

[39] Vislumbres de la India, *p. 217.*

Tres poemas

Haroldo de Campos

OPORTET[1]

es necesario
tener paciencia
decantar los vinos
releer un viejo verso que el cítrico
zumo de limón
verdeando agria

es necesario
tener ciencia
depurar del limo
el agua que se filtra en la palabra luz
la voz del niño el himno
la voluble voz
el timbre sibilino
del dorado tordo que clausura la aurora[2]

es necesario
tener ausencia
sutileza
tacto
amor (el acto y los entreactos)
dolor calor querencia
para hacer de este papel
un poema
de esta oscura tinta esferográfica
que mana del estilete azul

[1] *En latín significa «es necesario», «es menester».*
[2] *Alusión a un verso del breve poema «Le Loriot» («El tordo», 1939) de René Char.*

es necesario
tener demencia
obsesión
incertidumbre
certeza

oscuridad gozosa
gracia plena
incendio líquido
para hacer de la tinta y la madera
apisonada en pulpa
que en la corteza antes llevaba
como emblema tu nombre
la cosa
el cuerpo
la cosa
en sí
la doble valva
el lacre bajo las pubescentes sílabas
el preciso diseño
que como dios de una costilla de Adán
me permite hacer de este papel un poema y de la insinuante
tinta haz
una mujer

EL ÁNGEL SINIESTRO DE LA HISTORIA

al final los sin-tierra
están asentados en la
pleniposesión de la tierra:
de sin-tierra pasaron
a con-tierra : allí
enterrados
desterrados de su soplo
de vida
aterrados
aterrorizados
tierra que a la tierra
retorna
pleniposeedores terra-
tenientes de un
retiro (tiro) común:
finalmente al revés
entrañados en el
lato vientre del
latifundio
que de im-
productivo se
reveló así u-
bérrimo: pingüe
cosecha de
rojiza sangre

labradores sin
labor
allí están: al final con-
vertidos en larvas
en mortuorios despojos:
ataúdes labrados
en pobre madera
(materia)
de sí mismos: la bala asesina

los emboscó
morti-asentados
sitibundos
decúbito-abatidos pre-
destinatarios de una
agria (magra)
re (dis)(forme) forma
(famélica) a-
graria : allí
están gregaria
comunidad de aparceros
de la nada:

humillavergonzada
reteagobiada
vejada en
íntimo abrasivo re-
mordimiento

la patria
(¿cómo enorgullecerse de ella?)
apátrida
llora a sus des-
poseídos parias –
patria parricida:

que tal vez sólo al final la
espada llameante
del ángel avieso de la his-
toria cen-
telleando a contraviento y
abrasando a los
agrosicarios socios de la
fúnebre sociedad donde esta
muerte-mariscala gobierna una
torva milicia de *jagunzos*
jenízaros:

solamente el ángel siniestro
de la historia barrida a
contrapelo con su
multirrevoloteante espada po-
drá un día (¡el día siempre evitado!)
convocar del nebuloso horror
de los días veni-
deros el día
al final sobreviniente del
justo
ajuste
de cuentas

DANZA NOH

blanco
blanco
rojo

blanco
blanco
rojo

levitar
sin salir del
suelo

sostener
la gravedad
como quien suspende
la respiración

Traducción de José Miguel Oviedo y Flora Ribeyro,
revisada y autorizada por el autor

CALLEJERO



Spellbound (1992). Acuarela, hilos y seda

Carta de Argentina
Elecciones presidenciales

Jorge Andrade

El domingo veinticinco de octubre de 1999 los argentinos eligieron presidente constitucional para el año 2000 y manifestaron su voluntad de cambiar los modos instalados en el poder desde hace diez años. La oposición obtuvo una victoria amplia. Su candidato, el doctor Fernando de la Rúa, abogado de sesenta y dos años, viejo militante de la Unión Cívica Radical –organización política centenaria, interclasista y con arraigo en todo el país– que integra la Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación con el Frepaso –partido de centroizquierda de reciente creación cuya fuerza reside en los grandes centros urbanos– obtuvo casi la mitad de los votos emitidos, dejando más de diez puntos atrás al representante del oficialismo.

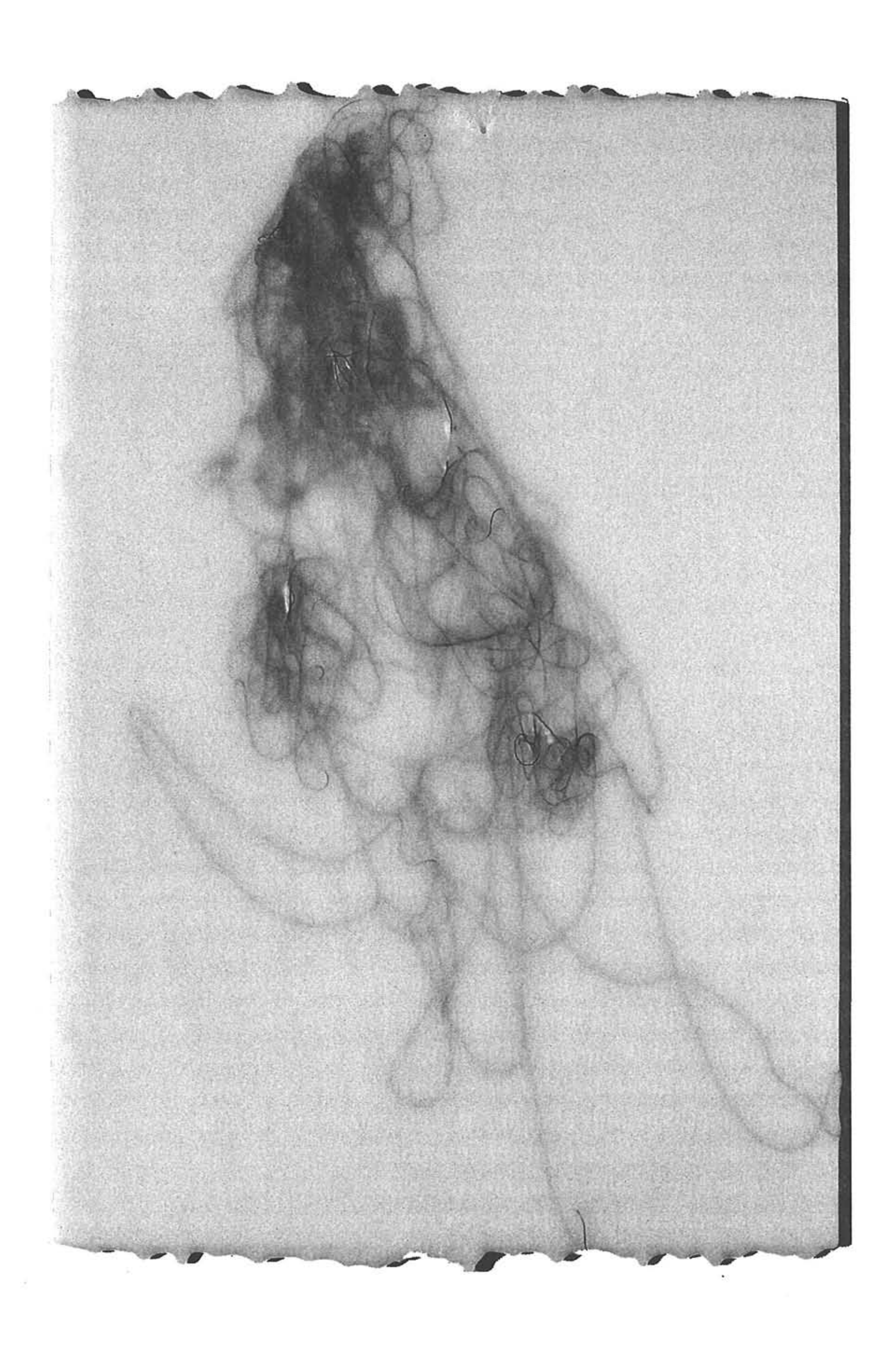
La inmediata lectura positiva que permite esta elección es que, por primera vez en los últimos setenta años, se va a llegar en Argentina a un cuarto período constitucional sucesivo sin interrupciones traumáticas. La segunda es que el electorado votó contra el modelo socioeconómico impuesto por el gobierno del presidente Menem. Aunque esta lectura merece ser matizada. La gente expresó su disconformidad con las consecuencias prácticas del neoliberalismo a ultranza, no contra su concepción teórica. No podría ser de otro modo pues no se puede pretender que el votante normal sea una analista socioeconómico. La gente normal se guía por lo que percibe y lo que percibe del «mercado» es la desocupación, la miseria, la delincuencia violenta, la extensión descontrolada del comercio clandestino de drogas, la corrupción de los políticos, la complicidad con el delito de las fuerzas destinadas a combatirlo, la acumulación ofensiva de riqueza y poder, su exhibición impúdica, la injusticia. La gente quiere que todo eso cambie, que fue lo que le prometió, reiterada y explícitamente, el candidato triunfador. Pero en Argentina, la gente, temerosa del desorden y aún fresco en la memoria el recuerdo de la hiperinflación, quiere que todo cambie de un modo tranquilo, sin sobresaltos. Una sociedad con una fuerte tradición de pequeña burguesía, aunque hoy descendida de clase y hundida en la miseria, tarda más en adaptar su ideología que sus hábitos de consumo y teme las revoluciones.

De todas maneras, el margen de maniobra que tiene el nuevo presidente es escaso. Es escaso objetiva y subjetivamente. En esta última circunstancia porque el doctor de la Rúa es un conservador, aunque tolerante con las ideas ajenas. Y en el primero porque los grupos dominantes de la extrema concentración económica que se ha producido en estos años en Argentina, los acreedores del país y los organismos internacionales de control financiero ya lo presionan para que no se salga del estrecho brete del neoliberalismo, que implica ajuste recesivo permanente. En tal caso es difícil imaginar cómo podrá cumplir las promesas de crear trabajo, terminar con la miseria, apuntalar la educación pública, estimular la investigación, dar crédito a la pequeña y mediana empresa, mejorar el haber de los pensionistas y de los maestros, jerarquizar la justicia, crear una policía profesional bien remunerada, combatir la desocupación, si tiene que achicar el presupuesto nacional, echar a la calle a miles de empleados públicos, reducir los ministerios y secretarías y por lo tanto desatender los organismos de control de los servicios públicos privatizados, de la calidad de los medicamentos y de los productos alimenticios que llegan a los consumidores.

Un ejemplo sorprendente y palpable del cambio ambiguo que requiere la población lo representa el resultado que se produjo en la provincia de Buenos Aires. Con nueve millones de electores, es de lejos el primer distrito electoral del país y uno de los más azotados por la desocupación, la pobreza, la droga y la delincuencia. La Alianza del nuevo presidente llevaba allí como candidato a la gobernación a Graciela Fernández Meijide, fenómeno político inédito en nuestro país, tanto por haber alcanzado un puesto preeminente en la consideración pública siendo mujer como por haberlo hecho después de los sesenta años. Dos años atrás glosé en estas mismas páginas su inesperado éxito cuando, contra todo pronóstico, derrotó al oficialismo en las elecciones parlamentarias por aquel mismo distrito. La señora Fernández Meijide representa el ala más progresista de la Alianza. En estos dos años los asesores de imagen, que creen saber interpretar los deseos de la audiencia, se empeñaron en limar los rasgos de su personalidad más espontáneos, que denotaban más sentido común y que mejor conectaban con la gente, con la peregrina idea de que su mensaje podía inquietar a los ciudadanos bienpensantes. No obstante ello, en su campaña, «Graciela», como la llaman sus seguidores más entusiastas, propuso recetas propias de una sociedad evolucionada para solucionar los múltiples problemas de la provincia de Buenos Aires, de los cuales no es el menor una poderosa policía absolutamente corrupta que comanda el delito organizado. El candidato oficialista, que se veía atrás en las encuestas, apeló en los últimos tramos de la campaña a argumentos sencillos. Olvidando que la propia policía es

el motor del delito, la llamó a «meter bala a los delincuentes» y, simultáneamente, tildó a la señora Fernández Meijide de «atea, abortista y anticristiana». Las encuestas que daban a la candidata opositora una ventaja de cuatro puntos se transformaron, a la hora del recuento de los votos, en una victoria por casi diez para el candidato oficialista. La base de su triunfo estuvo en una coalición espontánea entre los sectores más conservadores de la sociedad provincial y los más pobres y desfavorecidos culturalmente. La misma fórmula que mantuvo al presidente Menem en el poder por diez años: la riqueza de unos cuantos más la ignorancia de muchos.

No obstante todas las salvedades que pueden hacerse, un cauto aire de optimismo refresca el país, que tiene la esperanza de que el presidente electo y su equipo corrijan, aunque más no sea, los aspectos más ofensivos del estilo de gobierno vigente en estos años de desregulación, de apertura indiscriminada, de capitalismo salvaje y de corrupción.



Spellbound (1992). Acuarela, hilos y seda

Carta de Brasil
Viento amarillo

Horacio Costa

Prácticamente todos los brasileños, y en especial los paulistas, saben que el puerto de Santos es fundamentalmente para el funcionamiento de la producción nacional: por las varias docenas de kilómetros de sus diques, hace más de cien años, son exportados e importados la mayor parte de los bienes que hacen girar nuestra economía. De hecho, el puerto de Santos es la otra cabeza del sistema económico de São Paulo: sin él, esta enorme ciudad, construida en una meseta a ochocientos metros de altura y a sesenta kilómetros del mar, se habría aislado del mundo, en la inmensidad territorial brasileña. Desde los tiempos de la colonia, más particularmente desde el *boom* cafetero de finales del siglo pasado, el papel de Santos, de complementación de la pujanza que se se iba afirmando en la meseta paulista, fue decisivo.

Entre tanto, su papel no fue sólo económico: hay otro, tal vez tan importante como éste, de orden más sutil, que llamaremos simbólico, que viene del hecho de que por el puerto de Santos pasaron casi todos los inmigrantes que construían el Brasil moderno. São Paulo fue –y en menor medida, aún lo es– uno de los reclamos más importantes de las corrientes migratorias internacionales y supo atraer comunidades de origen étnico y cultural tan diferentes, todas ellas tienen en común el hecho de haber llegado aquí no directamente sino ingresando en el país a través de Santos. Este segundo papel, evidentemente, debido a su característica inmaterial, corre el riesgo de ser olvidado. Entre otras razones, considérese que, a lo largo de las últimas décadas, el Brasil dejó de ser un destino internacional de inmigración; las políticas migratorias del país se endurecieron e, incluso, debido a las continuas crisis que se multiplicaron desde los años 80, esta tierra pasó a contar –hecho hasta hace poco inédito– con un considerable contigente de emigrados, como prueban las comunidades brasileñas de Nueva York, Lisboa o Sydney. En la estela de todo esto, la simbología misma de la emigración se desvanece, y aquel que fue, históricamente, tal vez el más importante movimiento colectivo del Brasil del siglo XX, pierde los referenciales en el contexto de un país cada vez más consolidado en su problemático presente.

Por lo tanto, volvamos a Santos. En la primera mitad del siglo no había sido aún implantada la cultura de la aviación y todos los que viajaban tenían que pasar por el puerto. Esa fue la época áurea de la relación simbiótica entre la meseta y la costa. Nos desplazamos hacia la altura, la de Lévi-Strauss. En un libro de memorias, además, de maravillosas, nostálgicas fotos de la época, hechas por el propio autor publicado aquí el año pasado, *Saudades de São Paulo* (São Paulo, Companhia das Letras, 1988), el antropólogo francés, que vivió varios años aquí y fue uno de los fundadores de la Facultad de Ciencias Sociales de la USP, la universidad estatal, en los años treinta, define en los siguientes términos esta relación:

«Para los extranjeros que residían en São Paulo, la carretera de Santos era entonces un recorrido familiar. En el tiempo en que los aviones corrientes para pasajeros no existían (una pequeña línea aérea apenas comenzaba a funcionar entre São Paulo y Río a la que debo mi bautismo en el aire), y en que todos los viajes transatlánticos se hacían por vía marítima, se iba de buen grado a Santos para esperar la llegada o acompañar la partida de los colegas, parientes, amigos o visitantes importantes».

Suspendida en el flanco de la Sierra del Mar, la carretera vertiginosa que se elevaba de la costa hasta la meseta, ofrecía al viajante venido de Europa, sus primeras imágenes de la floresta tropical. Llegando al tope, podía avistar del lado del mar un prodigioso espectáculo: tierra y agua mezcladas como en la creación del mundo, inmersas en la bruma nacarada que apenas cubría el verde vivo de los bananos» (p. 85).

Esta relación estrecha y preñada de simbología, se adelgazó con la afirmación de la cultura utilitaria de las últimas décadas. Al tiempo que São Paulo se expandía como una metrópolis económicamente concentracionaria y étnicamente plural, Santos evolucionó como una ciudad pacata, provinciana, y su imagen se confunde hoy más con su aspecto de balneario y de destino por excelencia de trabajadores aposentados de clase media –como una especia de Niza tropical, guardadas las debidas diferencias–, que como el puerto cargado de simbología que asistió la llegada de millones de inmigrantes.

Justamente, esta saga acaba de ser puerta al día por la intervención de un famoso pintor brasileño, ya fallecido, Manabu Mabe (Kumamoto, Japón, 1924 - São Paulo, 1997). Mabe, uno de los nombres centrales de la pintura brasileña del siglo XX, llegó al Brasil con diez años y, como muchos otros miembros de la colonia japonesa, trabajó primero en las tareas del café, en el interior del Estado de São Paulo. Autodidacta, a los veinte y pocos años pasó a ser celebrado, primero aquí, en función del premio que ganó en la Bienal de 1959, y después internacionalmente. Sus telas colori-

das, que la crítica de los años cincuenta clasificó como abstracto-líricas, unían al cromatismo violento propio de la cultura que él habría adoptado como suya, el cuidado gestual de Oriente.

Poco antes de morir, arquitectos de IPHAN (Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional), preocupados con el destino que se le podría dar a Fortaleza da Barra, que desde la isla de Santo Amaro guarda la entrada del puerto de Santos, invitaron al pintor para realizar una obra en la sencilla capilla setecentista adjunta al conjunto monumental de la fortaleza. Feliz idea; Mabe tal vez esperase esta oportunidad e hizo del mural –mejor dicho: del mosaico– su testamento plástico. Al hacerlo, concomitantemente realizó también un elogio de la emigración. Contiguo a aquellas murallas, edificadas en la época de la Unión Ibérica por militares españoles, desfilaron todos aquellos que llegaron aquí, de todas partes del mundo, en las cavidades de los navíos que se dirigían al puerto. La vista de la bahía de Santos, hoy completamente edificada, de frente, con la línea de las Sierra del Mar en el horizonte, marcando la dirección de São Paulo, y del interior, era la primera imagen que los inmigrantes tenía de la nueva tierra; la segunda, justamente, era la de la fortaleza, pequeña hoy frente a la magnitud del panorama que de ella se divisa, que les recordaba, encaladas de blanco y de trazo tan ibérico, que aquella tierra tenía un pasado, y poderes instituidos que respondían por él.

El mosaico proyectado por Mabe ocupa el fondo de la capilla, donde antes tuvo un altar, desaparecido hace mucho. Está formado por millares de pedazos de vidrio y se llaman *Viento amarillo* debido al color en él dominante. No hay ninguna alusión política aquí: no olvidemos que en Oriente es el color de la paz, al tiempo que el blanco es el de la turbulencia. Este mosaico fue realizado por artesanos de una familia –presumo– de origen catalán, los Sarasà, que viven en São Paulo. Hace unas semanas, el día de su inauguración, estaban allí, junto con los descendientes de Mabe y de los demás inmigrantes japoneses que llegaron en el navío que los trajo a Brasil en 1934. Sorprendentes mezclas, todas tan brasileñas.

Una nota final. Como de costumbre, en la ocasión intervinieron algunos políticos e intelectuales, variados en su proveniencia étnica y sociocultural, por lo demás unidos por una notable falta de adecuación retórica a las circunstancias. No era necesario tener mucha sensibilidad, una sensibilidad de artista, cara al sol que se ponía en aquel escenario, incidiendo directamente sobre la fachada blanca de la fortaleza y, por la puerta de la capilla, sobre el amarillo del mosaico, para percibir que estábamos testimoniando algo trascendental: el desvelamiento de una obra de arte vuelta pública, en aquel lugar y por tales y tan nobles motivos. Aún así, no hubo ninguna *autoridad*

que diese cuenta del asunto, todos perdiéndose en un palabrerío repetitivo, pedestre y muchas veces irrespetuoso con las más elementales normas sintácticas de la lengua portuguesa.

En el Brasil de hoy se huye con una extraña determinación de todo lo que tenga que ver con lo solemne, o mejor dicho, con el estilo elevado. Todo funciona como si el lenguaje televisivo, informal y empobrecido, hubiese sustituido al discurso público para siempre. Por otro lado, y si tal aseveración no bastase, la lengua oficial parece haberse reducido al manejo de formas y enunciados llamados *técnicos,* en la mayoría de las veces tomados de la terminología económica. Nuestros políticos y también nuestros intelectuales abdicaron de la palabra pública, en el sentido más amplio del término: ni en circunstancias excepcionales, como la de ese día, consiguen articular su palabra. Lo que es terrible es que tal pobreza discursiva se dé en un momento en que se evidencia que la riqueza material, por cierto que mal distribuida en esta sociedad, y aunque de forma insuficiente, es capaz de llevar al poder público a la restauración de monumentos y a la consecución de obras de arte mayúsculas. ¿Fin del milenio o fin de lengua? ¿Definitiva supresión del verbo? ¿Serán estos unos meros tópicos de reflexión cansados, por consabidos, o se refieren a una situación de crisis mayor, mayor incluso que la extensión de la problemática brasileña actual?

Más arriba apunté que ninguna de las autoridades públicas que intervinieron en Fortaleza da Barra Grande estuvo a la altura de las circunstancias. Cometí una falsedad: el último en hablar, Su Excelencia Reverendísima el Obispo Auxiliar de la Diócesis de Santos, por fin tomó la palabra. Realmente, yo no compartí mucho de su discurso, en el cual confundió la experiencia individual del artista Manabu Mabe con el esqueleto teológico propio de su profesión. Incluso así, él fue el único en exhortar a los presentes a la reflexión, y a traer al momento la memoria y la simbología que el acto y el lugar tan transparente excitaban. Qué pena que haya sido un religioso, pensé, y no un intelectual (¡o un político, aunque fuese un político!) quien haya dicho esto.

En este tiempo postmoderno crecen las preguntas, y Su Excelencia Reverendísima obviamente leyó a Quintiliano y al Padre Vieira. Si para aquéllas faltan respuestas, sin duda alguna, sin las voces de éstos y de sus semejantes, las mismas continuarán sin responderse.

Traducción: Juan Malpartida

Carta desde Inglaterra
Tiempo de antologías

Jordi Doce

Ya lo dijo Manuel Vázquez Montalbán hace treinta años: «Las antologías sí que se leen. Creo que a partir de ahora sólo escribiré antologías». Lo que en boca del futuro creador de Carvalho no era más que una *boutade* irónica (eran los tiempos de la «subnormalidad» militante), se ha convertido para algunos en una ocupación rentable, a la que dedican más tiempo y esfuerzo que a sus propios escritos. Hoy sí puede decirse que existen escritores de antologías, gentes de pulso impaciente que han decidido saltar la barrera del lector contemplativo y poner un poco de orden en el trabajo de sus contemporáneos. El síndrome del antólogo, tan bien dilucidado por Ginés Ayala en un antiguo número de la revista *Clarín,* es el producto de una frustración evidente. El antólogo es más que un crítico pero menos que un escritor: falto de personalidad creativa, adopta las máscaras de sus escogidos para hacerse una ilusión de autoría. Sabedor de su cortedad literaria, necesita de los demás para dar cuerpo a su deseo. De ahí la admiración de algún practicante señalado por el ejemplo de Pessoa: la antología tiene mucho de creación de heterónimos por la vía rápida. Esto es particularmente visible en los florilegios de poesía joven, donde la falta de materia bruta permite un mayor intervencionismo. *Selección nacional* se llamaba una reciente, y el título no engaña. El antólogo se equipara a un entrenador que no sólo selecciona a sus jugadores favoritos, sino que impone una visión del juego, ordena sus movimientos, ensaya las técnicas que han de dar la victoria al equipo. La comparación es burda, pero también lo son el título del volumen y los criterios que la animan. Como ya he escrito en otra ocasión, nuestro discurso crítico viene funcionando desde hace demasiados años a golpe de antologías. Se antologa no lo que ha sido publicado y comentado por la crítica, sino lo que se quiere publicar, utilizando la antología como anuncio y apoyo de futuros libros, e imponiendo criterios bastardos a una crítica que ha renunciado a una mínima coherencia e independiencia de juicio.

¿Exagero? No me lo parece. Todos somos antólogos en potencia. Leemos movidos por gustos y disgustos, y en la intimidad del sofá vamos ordenando mentalmente nuestras preferencias, sumando páginas a esa antología

invisible que es nuestra memoria activa. Pero sólo unos pocos dan el paso fatal y se lanzan alegremente a poner orden en el mercado, separando las churras de las merinas, dictaminando quién vale y quién no. José-Carlos Mainer califica de «disculpable» esta «manía de ser zahorí del futuro». Tal vez. Me pregunto, sin embargo, si esta profusión mareante de antologías no es síntoma de la debilidad ya endémica de nuestro discurso crítico, enfangado en estériles debates sobre la validez de ciertas etiquetas y divisiones generacionales. La escasez de lecturas atentas y rigurosas favorece la reunión en piñas y racimos indiscriminados. La desconfianza hacia la excentricidad y la diferencia promueve el espíritu gregario y el epigonismo somero. No en vano, siguen vigentes en nuestra poesía los usos que Andrés Sánchez Robayna denunciara hace años desde las páginas de *Quimera:* «La locuacidad desatada y la tendencia al grupo, a la imitación del vecino convertido en alto modelo poético, elevado a la categoría de cabeza generacional». Late en el fondo de muchas actitudes un cinismo mal disimulado. Cuando se afirma que las antologías sirven para aclarar un panorama confuso (véase la *Antología consultada* de Visor), no se ignora que el exceso de antologías es un síntoma más, y no el menor, de esa confusión. No se corrige el mal reincidiendo en él. En este último caso, el anonimato introduce un agravante: la falta de responsabilidad. ¿Qué decir, en rigor, de un remedo de responsabilidad colectiva que ni siquiera merece el respaldo del prologuista? Si la figura del antólogo es la personificación de una creatividad fallida, la de la antología anónima encarna el ansia de prestigio literario de ciertos individuos unidos por la amistad y la afinidad retórica.

Pero no estamos tan solos. Si observamos lo que sucede en el mundo literario inglés, veremos que también allí el furor antológico gobierna a editores y críticos. Un simple vistazo a las mesas de novedades de *Blackwell's* y *Waterstone's* confirma que el virus del fin de siglo ha hecho estragos entre las editoriales con ínfulas literarias. Pero con una diferencia: si en España se antologa a niños de teta, en la pérfida Albión el radio de acción ha sido mucho más amplio, aunque no por ello menos teñido de provincianismo insular y poquedad crítica. Algo tiene esta poquedad de signo de los tiempos, pues sus fobias son las mismas en todas partes: el vanguardismo de entreguerras, la elucubración metapoética, el derroche verbal.

Tal vez la más provinciana y pretenciosa entre las antologías recientes sea la de Peter Forbes, *Scanning the Century: The Twentieth Century in Poetry (Escandiendo/ Escaneando el siglo: el siglo veinte en la poesía),* publicada a comienzos del verano por Penguin. La idea de partida no es mala desde un punto de vista comercial, aunque peca de arrogante y revela, como mínimo, una concepción instrumental de la literatura: hacer un repa-

so del devenir del siglo al hilo de su expresión en la poesía mundial. La perspectiva es decididamente la de un inglés de finales de siglo, convencido de la preeminencia de la cultura anglosajona en el mundo, y educado en una visión de la historia reciente que privilegia los avatares del hemisferio norte: Inglaterra, Alemania, Rusia y Estados Unidos son los grandes protagonistas de un siglo partido en dos por el trauma del Holocausto. Esto, que no es particularmente criticable (al fin y al cabo, uno es hijo de su tiempo y de su lugar), opera en grave contradicción con el otro deseo expreso del antólogo: ofrecer una muestra de la poesía mundial de los últimos cien años. La pretensión es a todas luces ridícula, y sería irrelevante si no viniera respaldada por el ya gastado prestigio de Penguin, pero Forbes procede con un aplomo en el que se mezclan a partes iguales el atrevimiento, la ignorancia y el convencimiento de que Londres sigue siendo el centro del mundo. En cierto modo, y a pesar de que no puede rivalizar ni por asomo con las capacidades intelectuales de Harold Bloom, la actitud de Forbes no es muy diferente a la del autor de *El canon occidental.* No me refiero tanto a la risible lista que remataba su repaso de las grandes figuras del canon (que también), como a su pretensión de impartir una lección magistral sobre Borges y Neruda desde un desconocimiento total del idioma. Cierto, tanto Borges como Neruda han tenido la suerte de contar con espléndidos traductores (la versión de «Alturas de Machu Píchu» firmada por John Felstiner es poco menos que un prodigio), pero eso no excusa la arrogancia intelectual de Bloom, empeñado en hacer de los dos poetas simples herederos del gigante Whitman. Teniendo en cuenta que los académicos británicos desprecian sin ambages todo lo escrito sobre literatura inglesa por el resto del mundo no anglosajón, me pregunto qué dirían del atrevido que pergeñara unas cuantas páginas sobre D. H. Lawrence sin saber inglés. O de alguien que al hacer una antología de la poesía de este siglo se olvidara de Wallace Stevens, Ezra Pound o W. H. Auden. Porque algo muy similar es lo que ha hecho Forbes en *Scanning the Century.* Y sin que nadie en las revistas y suplementos culturales de este país haya levantado una ceja.

Entre los poetas que Forbes no ha dudado en dejar fuera de su antología figuran, entre otros, Antonio Machado, Octavio Paz, César Vallejo, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Giuseppe Ungaretti, Paul Valéry, Giorgios Seferis, Yannis Ritsos, Odiseas Elytis, Vladimir Holan, Ingeborg Bachmann y Philippe Jacottet. Los hispanohablantes, en particular, salimos poco menos que despellejados: sólo Neruda, Celaya y Gil de Biedma pasan el nada sutil filtro de Forbes, y en el caso de los dos primeros con poemas mediocres. Nuestro antólogo no justifica estas ausencias, tal vez porque

son injustificables. Desde luego, no se deben a la imposiblidad de contar con traducciones fiables: ahí están, bien a la vista para quien quiera verlas, las versiones de Machado y de Vallejo firmadas por Charles Tomlinson, la edición de la poesía completa de Octavio Paz preparada por Eliot Weinberger, las espléndidas ediciones norteamericanas de Guillén y García Lorca.

Por supuesto, el problema es más grave, y remite a la pretensión original de antologar la poesía mundial desde el podio de la historia y la literatura anglosajonas. Si Forbes hubiera querido dar su visión del siglo veinte con ayuda de la poesía británica, nada habría que objetarle; al fin y al cabo, es un campo que (suponemos) conoce bien. La realidad, sin embargo, es muy diferente: a sus ojos, la poesía mundial sólo existe en la medida en que ha sido traducida al inglés, y a veces ni eso. No se explica, por ejemplo, que sólo los escritores en lengua inglesa ocupen tres cuartos de la antología. Aunque no siempre son escritores. Forbes tiene debilidad por los cantautores, e incluye a los Beatles, Bob Dylan y Joni Mitchell entre aquellos que dieron voz e imaginario a los años sesenta.

Con Dylan o sin él, la ausencia de Machado, Ungaretti, Paz y Valéry en un volumen de mil trescientas páginas de apretada letra no tiene justificación, y sería motivo de condena crítica en cualquier país europeo, más cuando se incluye la obra de poetas ingleses jóvenes cuyo único mérito es ser amigos y protegidos del antólogo. Aquí, sin embargo, ningún comentarista ha expresado su extrañeza. Uno ya lleva en este país bastantes años y conoce bien el carácter cerrado del gusto inglés, pero la recepción que ha merecido *Scanning the Century* es poco menos que asombrosa. O Forbes tiene muchos amigos en la prensa londinense (lo que es probable, ya que durante sus años mozos trabajó como periodista de divulgación), o la vida cultural inglesa ha decaído de manera alarmante. La insularidad provinciana de Forbes cuadra a la perfección con un ambiente que condena al ostracismo a todo aquel con disonantes ínfulas internacionalistas. El huraño silencio de la crítica no hace distingos entre poetas consagrados (Charles Tomlinson, Christopher Middleton) y nombres incipientes (Stephen Romer). Los comentaristas de moda son gente como Jan Hamilton o Tom Paulin, cuya erudición e ironía urbana no ven más allá de Dover, y en vano ha de buscar el lector interesado referencias a escritores europeos en las revistas que pueblan los mostradores de *Blackwell's.*

Penguin tiene buena parte de culpa en lo sucedido. Se explica mal que un proyecto semejante (desmesurado y absurdo) cayera en manos de Peter Forbes, flamante director de *Poetry Review,* revista que si por algo se ha destacado en el pasado es por su abierta hostilidad hacia todo lo que huela

a moderno y a importado. Y en la recia Inglaterra tradicional los dos términos son equivalentes. Forbes se quiere de izquierdas, pero su posición tiene mucho que ver con las impagables declaraciones de Margaret Thatcher en el último congreso del partido conservador: «Todos nuestros problemas provienen de Europa, y todas las soluciones han venido de los países de lengua inglesa». Un mismo recelo une a los ingleses por debajo de la aparente diversidad ideológica: el recelo hacia lo extranjero. Y esta desconfianza va unida a un mal disimulado sentimiento de superioridad. En el mundo de la literatura, toda innovación venida de fuera es vista con sospecha, y todo escritor que haya velado armas estudiando o traduciendo la obra de algún colega foráneo lleva colgado el sambenito de cosmopolita.

Forbes, como ya he dicho, hizo sus pinitos como periodista de divulgación científica, y ha aplicado a su labor editorial los principios periodísticos de la banalización y la apelación demagógica. La inteligibilidad es un valor supremo, y el sentimentalismo un recurso lícito para ganarse lectores. El juicio crítico cede su lugar a la estadística: el mejor poeta es el más popular. Como es lógico, las bestias negras de Forbes son T. S. Eliot, Ezra Pound (a los que ha dedicado varios editoriales fieros) y todo lo que despida un leve aura de vanguardismo. Su ideal declarado es una poesía que hable con el lenguaje del hombre común, aunque nadie se haya puesto de acuerdo sobre qué rasgos o combinaciones genéticas constituyen ese prodigio de llaneza, capaz de hablar con el verbo oxoniense de Auden o de conmoverse con las referencias *pop* de las últimas cuadras literarias.

Una cosa sí parece cierta: según Forbes, el hombre común parece existir sólo en el Reino Unido. En los siete años que llevo hojeando *Poetry Review,* no he visto publicada una sola traducción de poesía extranjera. Pareciera, pues, que la sensatez es un valor exclusivamente anglosajón, no exportable al continente. Por algo Larkin hizo gala de no haber leído un solo verso extranjero en su vida. Tal vez le hubiera sorprendido saber que comportamientos similares empiezan a ser frecuentes en España, donde los partidarios de la sensatez literaria no suelen mostrar mucho interés por lo que escribe el hombre común al otro lado de los Pirineos. Cierto, nosotros no hemos llegado a los extremos de cerrazón provinciana que lastran fatalmente la cultura inglesa, pero al ritmo que vamos todo se andará. Por suerte, nuestro tradicional complejo de inferioridad nos impide caer en los excesos del señor Forbes, pero eso no obsta para que el mundo de referencias del joven poeta español se haya reducido dramáticamente en los últimos años. ¿Consecuencia de un hartazgo, tal vez? ¿Síntoma de una siempre deseada normalidad cultural? ¿Prueba de un mejor conocimiento de la propia tradición? No tengo una respuesta clara. Pero cuando alguien titula

una antología de poesía joven *Selección nacional,* puede sospecharse que el fantasma del nacionalismo estrecho no está muy lejos, y que se concibe la literatura como una lucha entre equipos rivales, un combate de fuerzas que buscan ganar a toda costa. La antología, pues, ya no sería la encarnación de un deseo, sino una simple arma arrojadiza. No por azar, Vázquez Montalbán abrió una de sus columnas de *El País* con una frase que parece completar sin fisuras su *boutade* de hace treinta años: «Las encuestas son como las antologías poéticas generacionales: han nacido para matar».

Carta de París
Después de la fiesta

Carlos Cortés

Me gusta volver en verano a París porque la ciudad está menos conciente de sí misma. Volver a París siempre es doloroso porque es como admitir que uno la ha perdido para siempre, o que es irrecuperable, y uno vuelve como vuelven los fracasados: como turista.

Sin embargo, aquella tarde del 2 de julio de 1999 las cosas habían adquirido esa densidad que solo se logra en París, una gravedad que las hace matéricas, una especie de ebriedad. Esa tarde anochecería después de las diez de la noche y el aire casi podía cortarse con tijeras: el cielo estaba celeste –azul parís– y en la noche se volvió del violeta que sólo tienen los cuadros de Magritte. Pero sólo éramos turistas y sabíamos que estábamos ahí apenas por unas horas, o por unos días que se consumirían con la intensidad y mediocridad con la que gastan la existencia los visitantes, que se van dejando la vida en cada ida y vuelta.

Habíamos pasado cuatro años largos en París y volver ahora, quince meses después, no era regresar sino atravesar un túnel del tiempo. En cualquier bocacalle temíamos encontrarnos a nosotros mismos, sólo que disfrazados de *parisinos* –el disfraz de un disfraz–, cargados de paquetes o de libros o de cualquier cosa, viviendo el verano y no intentando fotografiarlo, aunque no lleváramos cámara, que es lo que hacen los turistas: apresar un instante que no es de ellos, al que ya no tienen derecho, no ser dueño del espacio sino de la fugacidad del tiempo.

Es una sensación rara. Nadie había cambiado, ni los vendedores de periódicos, ni los tenderos, ni siquiera los *clochards*, y la ciudad parecía vengativamente espléndida, como luciéndose en su elegante lejanía, sólo que no estábamos nosotros. No estábamos y no podíamos estar.

Habíamos regresado a Latinoamérica en *olor de gloria* después de «conquistar París» (con unas comillas enormes), que era la fórmula que utilizaban los escritores y artistas latinoamericanos de principios de siglo –hasta 1938– para expresar el sueño de volverse, de pronto, por arte de parisianismo –esa manera de vivir inventada por Darío y por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo–, modernos, cosmopolitas y universales.

María, mi esposa, había llegado a la embajada de Costa Rica en 1994, con una misión –aparte de terminar su doctorado–: repetir para Centroamérica una operación *Les Belles Etrangères*, como la dedicada a Chile –y antes a Brasil, México y Argentina, entre los nuestros–, de la que ella había sido testigo siendo estudiante, en 1992. *Les Belles Etrangères*, un programa del Ministerio de Cultura de Francia –el presupuesto cultural más abultado del universo–, permitía acariciar ese sueño intocado desde Miguel Angel Asturias: conquistar París. Y después de tres años de fastidiar, tocar puertas y explicar en vano que Darío era un clásico y que Asturias era inmortal, estaba cerca –Père Lachaise, específicamente–, pero temporalmente inhabilitado para participar –muerto de eternidad, digamos–, lo logró en noviembre de 1997, unos meses antes de la partida.

Entonces, quice escritores –si incluimos a Roberto Armijo– fueron invitados, traducidos, editados y presentados al público francés. Por desgracia, Roberto se había ido ocho meses antes, de un cáncer feroz, pero también de espera: esperando a que Francia le diera pelota. Al final asistieron casi todos los grandes: Ernesto (Cardenal), Sergio (Ramírez), Mario Monteforte Toledo, Manlio (Argueta), Claribel (Alegría), Roberto Sosa –aunque la semana del viaje se enfermó y no pudo venir– y algunos contemporáneos: Rodrigo Rey Rosa, Ana Istarú, Gioconda Belli, Anacristina Rossi, Roberto Castillo, el escritor afrocostarricense Quince Duncan y los panameños Rosa María Britton y Enrique Jaramillo –quien también se excusó el día en que debía volar a Francia–.

Pero París no es una doncella ingenua e indómita sino una bella duquesa de Proust, vanidosa, tramposa y engreída, porque también fueron tres años de sinsabores. Siempre fueron quince escritores porque Tito Monterroso, con justa razón, no quiso asistir: «Los franceses no me quieren», le repetía a María en sus cartas. Traducido a todas las lenguas europeas, el mejor cuentista en español después de Borges y Rulfo alegaba que los franceses no lo entendían. Y era cierto. Por ridículo que parezca, todas las grandes editoriales lo rechazaron, las medianas volvían a mirar para otro lado –no es comercial, es intraducible, o cosas por el estilo, decían– y las pequeñas dudaban. Y se quedaron dudando. Tito venía de recibir el Juan Rulfo –la sobrada fama y unos nada despreciables cien mil dólares– y no estaba para desaires franchutes, faltaba más.

¿Conquistar París?, como soñaron en los veintes Asturias, Carpentier y su amigo tico León Pacheco, secretario del *príncipe de los cronistas*, el mítico Gómez Carrillo, o el caricaturista salvadoreño Toño Salazar, nada que ver. Es al revés. Como decía Stendhal: «En París no hay verdades, sólo modas».

El ombligo del mundo

Los escritores latinoamericanos ya no *están* en París, ni siquiera en Francia, aunque siempre *pasan* por aquí. París ahora es el espacio de un mito, la maqueta que quedó después de que la modernidad jugara a ser arquitecto: la capital del siglo XIX, como la bautizó Walter Benjamin. El atajo a la literatura moderna para los latinoamericanos después de Darío.

La última vez que yo vi *conquistar París* fue cuando la editorial Actes Sud decidió empapelar el metro para el lanzamiento de la traducción francesa de *Te di la vida entera*, en 1997, de la escritora cubana Zoe Valdés. Muerto Armijo y olvidado Cortázar y los otros iconos de los sesentas, el argentino Juan José Saer, el peruano Alfredo Pita y Zoe Valdés quizá sean los últimos narradores latinoamericanos que *habitan* París, aunque todos sigamos un poco *habitados* por este mito.

En mayo de 1997, Alfredo Bryce Echenique se despidió una vez más de Europa, de Francia y de París en un homenaje que le tributó su antigua *alma mater*, en Montpellier. María, presa de un febril ataque de *bryceche-niquefilia*, y yo fuimos invitados a participar en un largo adiós que se repetiría varias veces hasta que finalmente Alfredo publicó este año su *Guía triste de París*, una serie de cuentos que empezó llamándose, significativamente, *Evitar París*.

75 años han pasado desde que Georges Pillement, el traductor y amigo de Asturias, escribió que el bulevar Montparnasse –cerca de donde vivía el Hemingway de *París era una fiesta*– era *el ombligo del mundo* y que la vida literaria del planeta transcurría, latinoamericanos incluidos, en la encrucijada de tres cafés célebres: *La Closerie des Lilas*, *La Coupole* y *Le Dome*.

Que paren las prensas, que Internet se detenga un instante y oigamos el rumor de la nostalgia imaginándonos por un instante la escena: Unamuno, desterrado, oficiaba; Ricardo Güiraldes preparaba arduamente su muerte anunciada, como lo haría Armijo; Asturias hacía los primeros apuntes de *El señor presidente*, Toño Salazar bocetaba las caricaturas de época que lo hicieron famoso, Pacheco o Carpentier se entretenían en crónicas para los mejores diarios del continente, el pintor costarricense Max Jiménez recibía clases con Bourdelle tres veces a la semana y salvaba de un hambre segura a Vallejo regalándole por un año el alquiler de su apartamento de techo de cristal, mientras que el Príncipe de los Cronistas enamoraba a la salvadoreña Consuelo Suncín –futura esposa de Saint-Exupéry–, para no mencionar a Girondo, Uslar Pietri y Huidobro. ¿Es necesario, acaso, agregar a este cuadro a Picasso, Joyce, Hemingway, Picabia, Chagall y los otros?

Adiós a todo aquello

Nada queda de aquello salvo el magnífico decorado y un aire de nostalgia. Quizás el último gran escritor en cultivar el parisianismo sea Paul Auster, el novelista estadounidense, y los franceses lo saben.

Destronado Montparnasse, París olvidó la posguerra y le dio la bienvenida a la Liberación en los sótanos de jazz de Saint-Germain-des-Prés. Fueron los «años Sartre», pero inmediatamente después los de la Revolución cubana y los «años Cortázar». La música latina la impusieron *Los Machucambos*, un conjunto tropical encabezado por una costarricense, Julita Cortés. En 1962 pusieron a bailar toda Europa con *Pepito, mi corazón*, realizaron casi cien grabaciones durante la década y adquirieron un cabaret mítico en el Barrio Latino: *L'Escale*, centro de reunión de Atahualpa Yupanqui y de los Parra, que apenas sobrevive en la actualidad en medio de los *sutchi bar* y de los restaurantes japoneses –la nueva ola en París–.

Quince meses después de haber partido volvemos al Barrio Latino, nuestro barrio, lo más cercano a un lugar real y concreto durante los cuatro años largos que vivimos en París. El Barrio Latino es ahora, como lo fue en la Edad Media, el barrio de los estudiantes. Pero las librerías, cafetines y sitios tradicionales sobreviven mal, acorralados por las *boutiques* de marca y los *fast-food*. El 2 de julio en que llegamos descubro la inminente desaparición de la librería de la P.U.F. (Presses Universitaires de France) en la esquina más vistosa de la plaza de La Sorbona. En paralelo, un rótulo inmenso y un edificio en construcción anuncian la llegada de otra tienda Gap.

En la esquina del bulevar Saint-Germain con el bulevar Saint-Michel –una encrucijada mítica– planto la vista entre un McDonald's y las ruinas de la abadía de Cluny, que se mezclan con los vestigios romanos de las termas de la antigua Lutecia. Me siento caminar por una ciudad que, como Troya, son siete ciudades, una construida sobre la otra. Camino por sobre mis propios recuerdos esperando reencontrarme a la vuelta de la esquina o al salir de un café reconocible.

Entre Saint-Germain y Saint Michel

Atravesamos el bulevar hasta Saint-Germain-des-Prés. Ni siquiera me detengo, como antes hacía, en el *Old Navy*, donde Cortázar escribió *Rayuela*. En 1994, al quemar mis propias naves y sentarme a escribir un

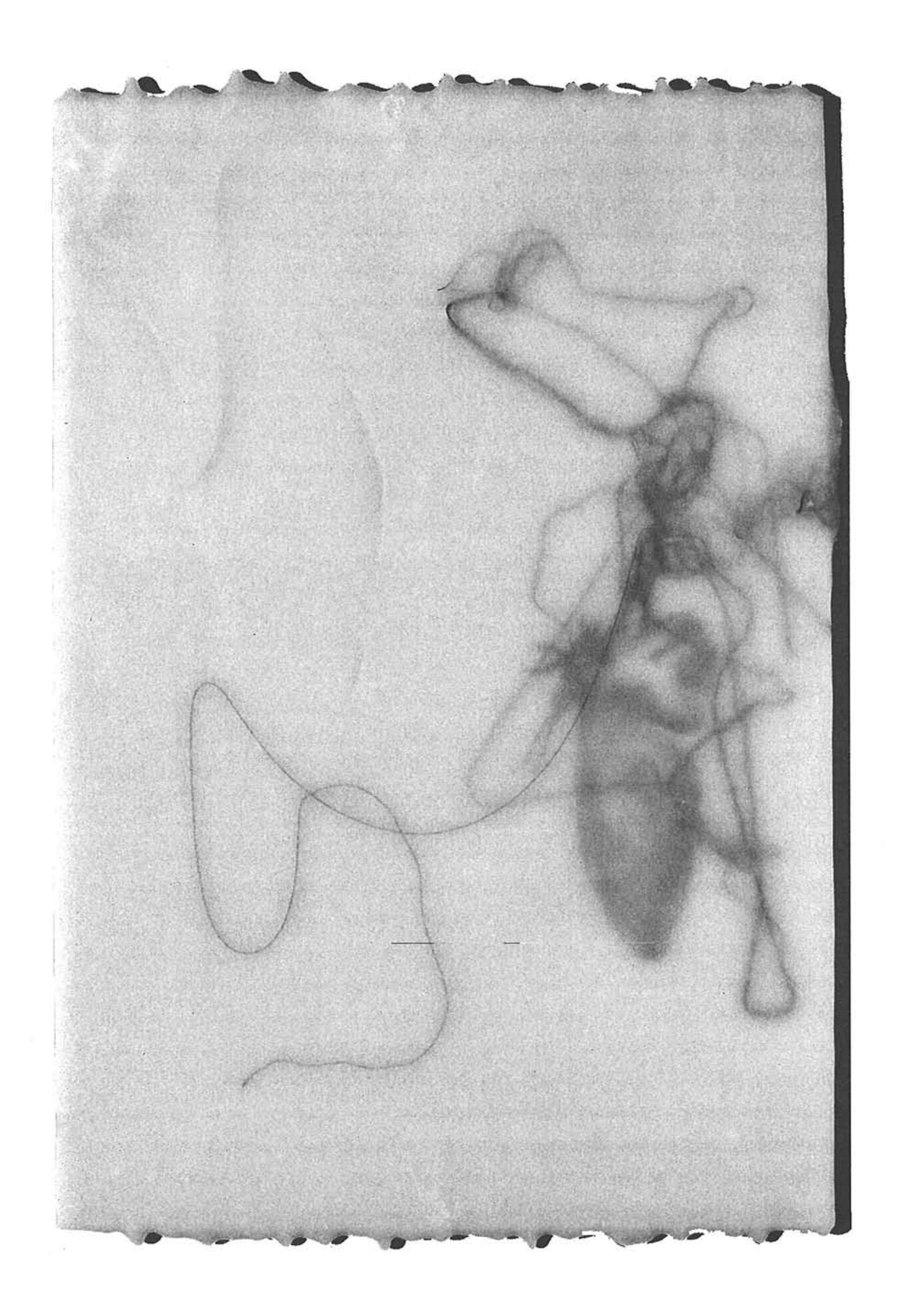
relato que llegó a tener 600 páginas cuando finalmente me incorporé, vine hasta este bar, me acomodé entre sus sillas incómodas de paja sintética y máquinas de juegos electrónicos, intentando sentir algo. Nada.

Saint-Germain-des-Prés, como buena parte de los distritos cinco y seis de París, se ha convertido en barrio de lujo. Chanel, Cartier y Emporio Armani luchan con Gallimard y las viejas librerías por las hermosas fachadas de piedra calcárea de París –del color de la arena cuando están pulidas–.

Sobre la acera de la iglesia de Saint-Germain contemplo los cafetines míticos, *Les Deux Magots* y *Le Flore*, que viven, como nosotros, de la leyenda, a su lado la bellísima librería *La Hune* y al frente la cervecería *Lipp*. Todo bulle de actividad y hay que ser un turista para ir a cualquiera de esos sitios, con excepción de las librerías. Pero también supongo que muchos ingresarán en *La Hune* como quien entra en una antigua catedral venerable. Son los tiempos que corren: la frivolidad precede a la esencia. Compro, luego existo. Adquirir o morir. Visa o no visa. El consumismo es un humanismo.

Pero aunque sea falso, como en el proverbio italiano, París es inolvidable y en su falsedad es verdadera. París sigue siendo, probablemente, el desfile de modas en piedra más hermoso del mundo. La maqueta de un sueño de Dios a la escala de los bulevares.

Ya no queda nada del *parisianismo* universal de principios de siglo. ¿Quedan escritores latinoamericanos en esta ciudad de ensueños rotos? Ya sólo quedan el fin de siglo y el cielo azul de París en el verano transparente. Cae entonces la noche y yo recuerdo.



Spellbound (1992). Acuarela, hilos y seda

BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE I
OBRAS DE YRIARTE II
OBRAS DE YRIARTE III
OBRAS DE YRIARTE IV
OBRAS DE YRIARTE V
OBRAS DE YRIARTE VI
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
17
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO TOMO 3
Cancionero de baena.

El truco del olvido*

Esta novela ha sido escrita por un antiguo combatiente norteamericano en Vietnam, y tiene en su centro la matanza de My Lai (16 de marzo de 1968) y el desesperado intento de uno de los que participaron en ella por borrarla de su memoria y de su vida[1]. John Wade, mago vocacional y político profesional, es un personaje de ficción, pero los hechos en los que ha tomado parte como sujeto activo, testigo y cómplice no lo son: están minuciosamente documentados por el tribunal de guerra que juzgó a los responsables, al frente de los cuales se hallaba el teniente William Calley (por lo demás, el único condenado). En estos documentos, y en su propia experiencia vietnamita (1969-1970), se apoya el autor. A partir de aquí, imagina una terrorífica biografía individual, probable síntesis de muchas otras reales y, al mismo tiempo, metáfora de una estrategia política conocida: la que preconiza, en tantas partes del mundo, la amnesia colectiva. Su conclusión es obvia, pero no por eso menos valiosa: es imposible olvidar, reescribir la historia. Y si se cae en la tentación de este pase mágico, la verdad, a la larga, aflorará. El mago caerá víctima de su magia.

A John Wade, sus compañeros de guerra lo llamaban, precisamente, *El Mago.* Cuando era niño, se ejercitaba ante un espejo de cuerpo entero en hacer desaparecer cosas. Ya adulto, no sólo tendrá oportunidad de maravillar con estos trucos a sus camaradas en Vietnam, sino también de maravillarse él mismo ante un tipo de magia que hasta entonces ignoraba: la que borró del mapa, en apenas cuatro horas, una aldea entera con sus habitantes (mujeres, ancianos y niños, bebés incluidos: cerca de 200 víctimas en el mejor de los casos, más de 400 en el peor). A partir de aquí, el horror impregnará el pasado, poblará sueños e insomnios, clausurará las puertas del futuro de *El Mago,* a menos que, por medio de un nuevo artificio, logre ocultar (y ocultarse) todo, empezar una nueva vida.

La oportunidad se le presenta cuando es trasladado a una oficina militar: «No era algo infalible, pero podía intentarlo. Fue a los archivadores y sacó la gruesa carpeta que

* *Tim O'Brien,* En el lago de los Bosques, *traducción de María Sorda Cristoff, Anagrama, Barcelona, 1999, 295 pp.*

[1] *Del mismo autor sobre el mismo tema, la guerra de Vietnam, Anagrama ha publicado* Las cosas que llevaban.

contenía la relación de los soldados de la compañía C [...]. Durante las dos horas siguientes hizo los cambios necesarios, que en su mayoría consistían en reescribir; también utilizó un poco las tijeras, y luego quitó su nombre de cada documento y se aseguró de que no dejaba cabos sueltos. Hacer aquello alivió, hasta cierto punto, su sentimiento de culpabilidad. Era como si se hubiera quitado un peso de encima. Se dijo que a otros niveles más altos seguramente también habría alguien que estaba reescribiendo otros documentos, alguien que estaba alterando otros hechos».

La novela, que va ofreciendo sus claves en retrospectiva, empieza con un John Wade candidato a senador de los Estados Unidos (después de haber sido senador estatal y vicegobernador) derrotado estrepitosamente en las elecciones primarias de 1986. La causa de esta derrota: las revelaciones periodísticas de *eso,* aquel pasado innombrable que sólo él (ni siquiera su esposa, Kathy) conoce.

En el inicio de su derrumbe político y moral, Wade decide refugiarse durante unos días, junto a Kathy, en una cabaña solitaria a orillas del lago de los Bosques, cerca de la frontera con Canadá. Aquí ambos trazan planes de felicidad dentro de la infelicidad general, que no es sólo de ahora, en el momento en que la máscara de político emprendedor y con buenas intenciones de Wade se hace pedazos ante los ojos de todos, comprendida su mujer, sino de siempre (desde el día siguiente al de la boda, a la vuelta de Vietnam), puesto que si *El Mago* había logrado hacer magia con los papeles comprometedores –como en su infancia, cuando «colocaba una moneda en la palma de su mano, la cerraba, y la moneda se convertía en un ratón blanco»–, al fin y al cabo no puede repetir la hazaña con los hechos, o sea con los muertos, cuyo recuerdo, instalado implacablemente en su conciencia, es irreductible a cualquier truco, por mañoso que sea, y va destruyendo lentamente su matrimonio a la par que su personalidad. Al principio, recién casado, el truco de Wade había consistido en emplear otro: «Se imaginó que ponía una ciudad en la palma de su mano, cerraba el puño y la transformaba [por su actividad como *político-mago*] en un lugar más feliz». Y es que, «en política, todo eran trucos. Como en el espectáculo de un mago, alambres invisibles y trampillas ocultas».

Sin embargo, los frágiles proyectos de felicidad se quiebran cuando una mañana Kathy desaparece de la cabaña, una desaparición a primera vista inexplicable, como por arte de magia. Supuestamente, se ha internado con un pequeño bote en el lago, y la inmensidad se la tragó. ¿Otro truco de *El Mago?* ¿La ha

asesinado (y tendría sus motivos: una antigua infidelidad de ella; sus propios ataques exacerbados de violencia, sobre todo en los últimos tiempos, bordeando la locura), o simplemente la mujer se ha perdido, o ha decidido abandonarlo, o se ha ahogado o suicidado? Lo cierto es que Kathy, de pronto, ya no está: se esfumó, como la moneda o la ciudad en la palma de la mano, o como My Lai, y nunca se sabrá ni cómo ni por qué. La investigación subsiguiente no va a aclarar nada –aparece un *sheriff;* se suceden, en forma de capítulos independientes, las *Hipótesis* y los *Testimonios;* la novela, en lo que tiene de policíaca, se quedará sin final–, pero servirá para reconstruir la biografía de Wade, lo que no es otra cosa que la construcción de la historia por el autor, así como la recuperación de la Historia después del intento de otros de destruirla reescribiéndola.

Y mientras que una de las *Hipótesis,* por ejemplo, nos lanza a la soledad espléndida y pavorosa del lago junto a Kathy, para perdernos con ella entre su brillo, sus jirones de niebla, sus islotes enmarañados y cubiertos de pinos, sus infinitos canales, sus orillas salpicadas aquí y allá por cabañas de pescadores abandonadas, preguntándonos con ella cuál es el rumbo correcto, dónde está el norte y dónde el sur, qué hacer, si atracar en aquella playa o continuar, los *Testimonios* retienen un variado y sorprendente repertorio de sedes que incluyen desde declaraciones –pertenecientes al orden de la ficción– de familiares, allegados, vecinos, colegas o conocidos del matrimonio, hasta fragmentos de la documentación real levantada con ocasión del juicio militar a los responsables de la masacre de My Lai.

De este modo, el autor parece adoptar deliberadamente los mismos recursos de su protagonista: lo que ocurre, tal vez no ocurrió (es sólo una *hipótesis* o, más bien, una ilusión); la narración se fragmenta como el cuerpo de la *partenaire* troceado por el mago (entre tanto, o en los *intersticios,* habla el teniente Caliey, habla el general Custer, habla George Sand...); los propios *testimonios,* absolutamente heterogéneos, se integran, no obstante, en una totalidad, a la manera de los breves y diversos números que son unificados por el mago en el espectáculo (ahora es la descripción de un episodio de la destrucción de My Lai o de la matanza de indígenas norteamericanos en el siglo XIX; ahora, una reflexión filosófica, seguida de la lección extractada, justamente, de un manual de magia, etc.).

Y al final, el truco supremo, esta vez nuevamente a cargo del protagonista, cundo él mismo, hastiado de todo, decide desaparecer siguiendo el rastro de su esposa en el lago

(transporte causal, se denomina en la jerga esta autofagocitación mágica). Al intentar comprender la muerte de su padre –que se ha ahorcado–, *El Mago* reflexiona: «Más o menos, la cosa funcionaba así: te dedicas a tus asuntos, cargas con los pesos que te agobian, te escudas en el silencio y ocultas esa historia que parece demoníaca a los demás y muy a menudo incluso a ti mismo [...], de vez en cuando tratas de olvidar y traicionas el presente con cada vaharada de fétido aliento procedente de los gases en descomposición de un pasado podrido. Y, un buen día, encuentras la cuerda de tender. Tienes la idea que te sorprende. Pones del revés el cubo de la basura, te subes a él, le das la patada y quedas unido al Misterio».

El mismo misterio (mágico) que rodea, desde la primera a la última página, a esta novela singular. Quizá porque, como añade *El Mago,* «es mejor dejar a tu público blandiendo los puños y gritando en la oscuridad, mientras unos se preguntan *¿Cómo?* y otros *¿Por qué?*».

Ricardo Dessau

En las brumas de la memoria*

Veintitrés años después de que el *Movimento das Forças Armadas* presentará el plan de descolonización que debía aplicarse al último de los sistemas coloniales europeos –el portugués– António Lobo Antunes editó su *Esplendor de Portugal* (1997). Al cabo de dos años, Siruela presenta el texto en castellano, el quinto título del autor que la editorial ofrece a los lectores españoles. Las obras de Lobo Antunes traducidas por Siruela corresponden a la década de los noventa *(Tratado de las pasiones, El orden natural de las cosas, La muerte de Carlos Gardel* y *Manual de Inquisidores)* aunque la producción literaria del autor portugués tiene ya veinte años de experiencia y *Esplendor de Portugal* es su duodécima novela.

Los seguidores de su prosa ya saben que enfrentarse a una nueva propuesta de Lobo Antunes es acep-

* *António Lobo Antunes.* Esplendor de Portugal. *Madrid: Siruela, 1999. Traducción de Mario Merlino. Libros del Tiempo, 109.*

tar un reto que obliga a una lectura atenta y tensa para evitar perderse en la complejidad estructural y técnica que caracteriza su escritura. Son obras que buscan un lector participativo que acepte la labor de ir completando la trama argumental al acumular y ordenar las medidas dosis informativas que el autor va liberando sobre personajes y hechos. La técnica narrativa del autor portugués exige un lector que se sepa consciente de moverse siempre entre intuiciones que poco a poco se van confirmando y que, a su vez, despiertan otras; un lector, en definitiva, que irremisiblemente se deje absorber por las páginas del relato hasta el final. Aunque Lobo Antunes se declara actualmente más interesado por el proceso literario que por el tema narrativo o el retrato psicológico de sus personajes, estos dos últimos aspectos adquieren un protagonismo de marcada contundencia en *Esplendor de Portugal*. Sí es cierto, no obstante, que a Lobo Antunes, más que un determinado comportamiento psicológico o el desarrollo de un tema, le seduce organizar su territorio ficcional a partir de estrategias discursivas enormemente sugerentes que impliquen al lector y mantengan su tensión de lectura. Al mismo tiempo, busca situar los resortes de la mente a flor de piel, evidenciar los vacíos que ésta crea para intentar superar una vivencia, o mostrar los extraños mecanismos de autoprotección que instintivamente el cerebro establece frente al sufrimiento o la desgracia. Como observador de la condición y las reacciones humanas y como estudioso de las formas inconscientes de justificación de las conductas, Lobo Antunes no deja escapar ni una sola de las oportunidades para mostrar cómo las circunstancias de la vida hacen que ésta se transforme abismalmente. El tono amargo y punzante, ya característico en sus obras, no evita que el lector se vea oscilando entre la sonrisa ante una situación dramáticamente tierna y el desasosiego ante la crueldad de injustas situaciones provocadas por la irreflexiva naturaleza humana.

Esta vez, *Esplendor de Portugal* –irónica alusión al himno nacional–, sin olvidar el tema de la muerte y la soledad que ya son una constante, sigue analizando el hilo conductor que articula su anterior novela, *Manual de Inquisidores:* el poder, su ejercicio y su pérdida. Le añade el recuerdo, un ingrediente imprescindible para desarrollar lo que el autor ha llamado *novela polifónica,* a partir del manejo de múltiples voces narrativas que, en primera persona, escarban entre los rincones de la memoria para reconstruir un pasado común. El punto de mira sobre el escenario que crea Lobo Antunes en *Esplendor de Portugal,* se proyecta desde la atenta observación de los recursos que tiene la mente humana para enfrentarse al

pasado, liberarse de él o refugiarse en el recuerdo para sustituir una realidad insoportable. La memoria mantiene en vida a los personajes y hace que su presente no tenga sentido si no es por el peso del pasado.

La mirada inteligente y lúcida sobre la cotidianidad de la vida portuguesa es el punto de partida de la mayoría de las novelas del autor, revelándose así como el analista –sarcástico, crítico, agresivo y escéptico, aunque de tirante e inquieta indulgencia– de las pequeñas vidas anónimas de clase media y de bajo nivel cultural. También *Esplendor de Portugal* deja ver, desde la cotidianidad, esos puntos de interés del autor: el universo de incomunicación que es la familia, la memoria de la infancia, el paso del tiempo transformando el recuerdo, la desilusión ante el incumplimiento de esperanzas y la mediocridad de la vida cotidiana. Para el lector español la cotidianidad que presenta el texto de Lobo Antunes resulta exótica y llena de situaciones excepcionales, pero es perfectamente identificable y se encuentra muy presente en la conciencia portuguesa actual. Fácilmente el escenario africano se entiende como un paisaje familiar para la sociedad portuguesa si se piensa que a finales de los años sesenta había más de seiscientos mil colonos en Angola, cifra que en una década triplicó su número, y que muchos de los que nacieron en los años cuarenta y cincuenta se vieron envueltos en una sangrienta guerra en diferentes puntos del continente africano. Obviamente, en *Esplendor de Portugal* no se vislumbra ni un atisbo de *saudade* por Africa o de nostalgia por el antiguo Imperio, sino que se pone de manifiesto que esa gloria portuguesa, en un momento de su historia contemporánea, fue despreciable para Portugal y que ese desprecio se manifestó no tanto por la creencia en determinadas ideologías como por actitudes y comportamientos de rechazo frente a realidades difícilmente asumibles. No es la primera novela de Lobo Antunes que aborda el tema de la guerra colonial y el éxodo portugués; en 1979 publicó *Os Cus de Judas,* novela en la que experimenta sobre la ficción de una realidad brutal desde un tono ferozmente anticolonialista, y en 1988 aparece *As Nazis,* una alegoría del viaje de expansión renacentista enfrentada al retorno de los portugueses de África en los años setenta. Hace mucho que los escritores portugueses hablan de la guerra colonial, tanto, que hasta ha originado un importante subgénero dentro de la narrativa lusitana de las últimas décadas del siglo XX. No obstante, a pesar de ser un tema literario y de encontrarse vivo en la sociedad portuguesa, la historiografía todavía no se ha decidido a enfrentarse en serio a esa parte de la historia de Portugal traumática, cruel y dolorosa.

Para explicar lo que significó África para la sociedad portuguesa, Lobo Antunes se sirve de las historias cruzadas en el tiempo y el espacio de tres generaciones de una familia de colonos de Malanje, en el norte de Angola y de su amasijo de recuerdos. Puede, así, contar la enorme diferencia que existía entre los blancos y los negros, lo que significaba ser portugués en África o serlo en Portugal, lo que quería decir ser amo en Angola o ser colono de regreso a Lisboa. Lobo Antunes deja ver que la independencia y la guerra civil en África eran, al mismo tiempo, una lucha de intereses internacionales por mantener el control de las riquezas naturales de Angola y que iniciativas privadas –belgas, francesas, inglesas y americanas– pretendían mantener sus prerrogativas al margen del gobierno portugués, de los movimientos independentistas o de la organización de guerrillas en el norte del país. El trauma de los *retornados* –muchos de ellos obligados a *volver* a un lugar donde nunca habían estado– y el drama de los que se quedaron en África son las dos bases estructurales de *Esplendor de Portugal* y la delimitación de sus espacios narrativos. A partir de ahí, imágenes, sensaciones, lugares, voces, sonidos que vienen del pasado se presentizan insistentemente para afianzar una realidad vivida y para definir el perfil psicológico de personajes marcados por redundantes obsesiones.

Así, esa voz evocativa de cada uno de los personajes, desde el intimismo y la confesión, está hablando también de Portugal y de su más reciente historia. El poder sirve para articular el juego de espejos que propone Lobo Antunes entre el microcosmos de la familia lusoangoleña –donde la todopoderosa Isilda gobierna sus plantaciones y decide sobre las vidas de sus esclavos– y el macrocosmos de la realidad política portuguesa e internacional que evoluciona inconsciente del embrutecimiento físico, moral y mental que han originado los avatares de la historia. Portugal no se acuerda de Isilda; sus tres hijos, desde Portugal, se niegan a recordarla; cada uno de ellos, antes unidos por África, se aísla en la claustrofobia de sus recuerdos y en la incapacidad de superar el pasado. La terrible polifonía de vidas que crea Lobo Antunes es muda y extiende una malla de biografías incomunicadas. La progresiva evolución hacia la locura de Isilda –su mente cada vez más interrumpida, sus recuerdos cada vez más deshilvanados–, la soledad del mestizo Carlos en el pobre apartamento de Ajuda, la demencia de Rui, abandonado en un sanatorio mental, y el envejecimiento cargado de somníferos de Clarisse, confirman, así, el tema final de *Esplendor de Portugal,* el desamparo.

Isabel Soler

La teología latinoamericana*

La primera característica didáctica que buscamos en un manual, del contenido que sea, es que nos proporcione datos, fuentes y materiales indispensables para tener una visión sinóptica adecuada a los fines de nuestra investigación. Si queremos acudir a un libro de consulta de teología es probable que para un lector profano esto de «teología» resulte confuso pues el paso del tiempo ha ejercido sobre la palabra distintas connotaciones. Desde la llamada teología «dogmática», desarrollada a partir de Trento, hasta la actual teología «política» promovida por J. B. Netz, por ejemplo, se producen evoluciones diversas en el pensamiento religioso sobre lo teológico (palabra sobre Dios) que un manual no siempre puede abarcar de forma correcta. En todo caso, si tenemos un volumen como el que presentamos titulado *Teología en América Latina* resulta lógico y coherente que, gracias a la formulación concreta del título y las fechas, el libro proporcione el encuadre sistemático adecuado para un investigador interesado en estos asuntos. Recordemos, sin embargo, que la voz «teología en América Latina» también es un vocablo que encierra una semántica difusa si se tiene en cuenta que, de un modo corriente, cuando se ha hablado de teología en relación con América Latina se ha pensado con frecuencia en «teología de la liberación». Uno de los aspectos indirectos que ofrece este estudio dirigido por Saranyana es precisamente observar que no toda la teología que se ha hecho en esas latitudes continentales es «liberación» y «cambio». Al contrario, podemos ver gracias a este volumen que el desarrollo y la forma que ha ido dando la Iglesias Católica a lo que es el «discurso sobre Dios» se constituye en una normativa ideológica profundamente anclada al naciente *status quo* de la América hispano-lusitanaa. Aunque, quizá, también se puede entrever en este estudio cuáles han sido en la Iglesia las semillas dispersas que en cierto modo anticipan la transformación del cristianismo latinoame-

* *Josep Ignasi Saranyana (dir.),* Teología en América Latina, desde los orígenes a la guerra de sucesión (1493-1715). *Volumen I, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 1999, 798 pp.*

ricano. En este contexto, podemos observar que las fechas de la investigación son muy concisas: 1493 y 1715. entre ambas se encierran un conjunto de problemas de índole eclesiástico-clericales que el equipo dirigido por Saranyana busca esclarecer. Gracias a documentos conciliares y decretos sinodales se termina por perfilar la línea doctrinal y el pensamiento católico de diversos autores que producen literatura teológica en tierras sudamericanas con el fin de llevar a cabo la labor evangelizadora propia de la Cristiandad. En este volumen se pasa revista a una serie de títulos catequéticos, homilías, tratados litúrgicos y de moral, crónicas, que en otras «historias de la Iglesia en América Latina» a veces se pasan por alto, lo cual ha impedido tener la perspectiva documental amplia, como la que nos ofrece este equipo.

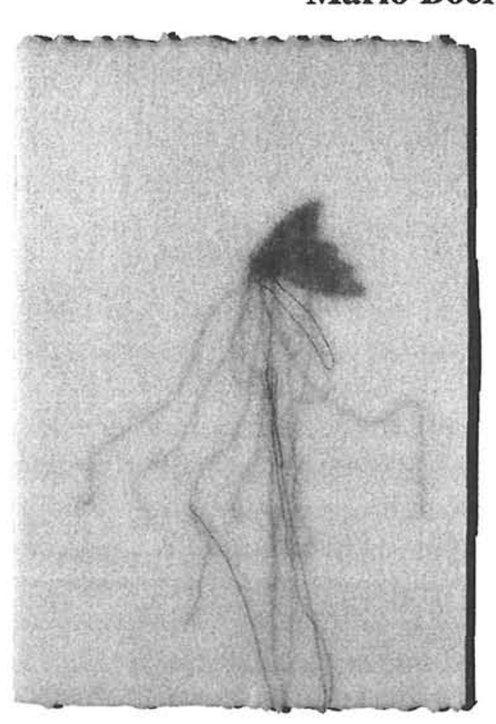
El examen sobre algunos de esos autores es ilustrativo y conciso, como el del ermitaño Ramón Pané que llegó a La Española en 1493 evangelizando a los indios taínos en las Antillas. Así también son de destacar las figuras del sacerdote Juan Díaz de Arce y la del dominico Francisco Navarrete que proclaman desde cátedras mexicanas las especulación bíblica típica del XVII. En este sentido, cabe hacer notar el énfasis que pone el libro en subrayar la recepción de Trento en Latinoamérica gracias al II Concilio Provincial de México (1565) y al Limense de 1567. Asimismo, se ponen de relieve las características académicas, y el influjo en el pensamiento de lo teológico, de las dos primeras universidades mayores del Nuevo Mundo, como son las de México y la de San Marcos de Lima (1551).

Entre los diversos enfoques interesantes de este trabajo podemos señalar el carácter ilustrativo que tienen algunos capítulos cuando se refieren al breve itinerario biográfico de determinados teólogos y pastoralistas del continente. Para ello se recurre a fuentes documentales —muchas veces inéditas— y a bibliografía de primera mano, lo cual va dando paso a un perfil más concreto de lo que ha sido la producción intelectual en el quehacer teológico del Nuevo Mundo en siglos pasados. En determinadas páginas se formula la típica disputa en torno a la función que reivindica Bartolomé de Las Casas respecto a la evangelización indígena, así como el contenido de los carismas ideológico-doctrinales de jesuitas, dominicos, franciscanos y agustinos en su papel apostólico-misionero implantado en Hispanoamérica. Especialmente sugerente resulta el capítulo XIV titulado «Joaquinismos, utopías, milenarismos y mesianismos en la América Colonial» a cargo de Ana de Zaballa Beascoe-

chea. Son perspectivas documentales que avanzan en los enfoques eclesiológicos del nombrado historiador de la Iglesia Enrique Dussel, similares a los planteamientos de Hans Jürgen Prien en su obra *La historia del cristianismo en América Latina.*

Con todo, las conclusiones que puede sacar el lector del conjunto de este estudio son llamativas: guardan relación con cierta ausencia argumentativa a propósito de los problemas establecidos entre cristianismo y sociedad de la época, así como los escasos contrastes, dentro de esos siglos, entre la producción teológica y sus consecuencias en el seno del pueblo latinoamericano. Esclarecer estos asuntos es lo que nos hace esperar con interés la aparición del siguiente volumen.

Mario Boero



El poder y sus hombres*

Con esta voluminosa obra culminan sus autores, al menos por el momento, toda una serie de investigaciones acerca de los hombres que han tenido en sus manos el gobierno ministerial de España desde los tiempos de Felipe V. Tales estudios, que alcanzan a la docena, empezaron a ver la luz en 1987 en distintas publicaciones científicas, especialmente la *Revista de Estudios Políticos* y el *Anuario Jurídico y Económico Escurialense,* sin olvidar el *Bulletin Hispanique,* donde apareció su valiosa «Sociología ministerial del siglo XVIII». Ahora esos trabajos han sido integrados en una exposición conjunta y coordinada que cubre, tanto en el estudio introductorio como en la relación alfabética de ministros, casi trescientos años. En esa «Prosopografía» figu-

* *José Manuel Cuenca Toribio, y Soledad Miranda García:* El poder y sus hombres: ¿por quiénes hemos sido gobernados los españoles? 1705-1998). *Madrid, Actas, 1998. 894 pp.*

ran 1.188 individuos, de los que se ha procurado indicar títulos nobiliarios, datos de nacimiento y muerte, adscripción social, ocupación paterna, estudios cursados en los tres niveles de enseñanza, titulación académica, profesión, carrera profesional, *cursus* político-administrativo, períodos en que ejerció como parlamentario, etapas o reinados en que fue ministro y ministerios concretos que desempeñó, con indicación de las fechas de ingreso y cese. A partir de este cúmulo de datos, los autores proyectan, para un futuro que suponemos próximo, la confección de un «Diccionario biográfico ministerial». Por el momento, sin embargo, nos adelantan este magnífico fichero del que los estudiosos podrán sacar indudable provecho.

Los mismos doctores Cuenca y Miranda llevan a cabo una amplia y sistemática explotación estadística de esos datos en un estudio introductorio de 300 páginas, con abundantes tablas intercaladas, en el que se contemplan desde la edad y procedencia geográfica de los ministros, hasta su nivel cultural en determinadas épocas (isabelina, Restauración y franquismo).

Para un americanista, el interés se centraría en las cinco docenas de ministros de Indias o de Ultramar que aparecen registrados desde que lo inauguró don Bernardo Tinajero en 1714 (no 1754, como por errata se dice en pp. 247-248), hasta su lógica extinción en 1900. La cifra de sesenta ministros, en números redondos, en casi dos siglos, parece indicar una moderada permanencia de cada titular en el cargo. En realidad el ritmo de variación resulta mucho más acelerado si se tiene en cuenta que en realidad este ministerio desapareció a finales del siglo XVIII y tuvo una existencia intermitente a lo largo del XIX. Por otra parte, se advierte el contraste entre el XVIII, centuria en la que unas pocos nombres aseguran la continuidad en el gobierno, y el XIX, en el que las frecuentes crisis determinan la fugacidad de los nombramientos.

En el XVIII, restablecida la Secretaría de Indias en 1721 después de la privanza de Alberoni, este ministerio es encomendado por períodos superiores a una década a Patiño (1726-1736), Ensenada (1743-1754), Arriaga (1754-1776, veintidós años, caso extremo), y Gálvez (1776-1787). Subraya esta voluntad de permanencia por parte de la Corona el hecho de que, salvo Ensenada, víctima de una conspiración, los otros tres murieron en el ejercicio del ministerio. Otro tanto ocurrió con Pez en 1724 y con Campillo en 1743. Es bien conocido además el hecho de que la cartera de Indias fue acumulada con otra u otras, principalmente Marina, pero tam-

bién Hacienda o Estado. Sólo Gálvez fue ministro exclusivamente de Indias, siendo el cargo dividido a su muerte y luego, en 1790, suprimido por Floridablanca.

En el siglo XIX, aparte del restablecimiento de este ministerio por la monarquía de José I, también reapareció brevemente (1812-1815 y 1820-1823) en la España de la Regencia y de Fernando VII, alternándose la denominación de Indias con la de Ultramar. La última etapa de esta institución, ya con el nombre de Ultramar, comienza en 1863, con Gutiérrez de la Concha, quien, como varios de sus sucesores (Cánovas, Maura y Moret, entre otros), alcanzaría la presidencia del Gobierno. Los autores advierten algunas de las peculiaridades de esta cartera: son varias las personas que la ocupan dos o más veces, y son frecuentes en ella los escritores o intelectuales (Balaguer, López de Ayala, Núñez de Arce). También son muy numerosos los individuos nacidos en Ultramar que ocupan este y otros ministerios.

En obra de tanto empeño, los autores no han rehuido la posibilidad de definir el origen social de los miembros de la élite ministerial, distinguiendo a los nobles (con títulos antiguos o nuevos) en contraposición de los burgueses, los de clase media y los de clase modesta. Más aún, se han esforzado por proporcionar el perfil del «ministro tipo», perfil cambiante según épocas. Así llegan a determinar que los ministros del XVIII solían ser nacidos en Madrid o en el País Vasco, en tanto que en el XIX la mayoría nacían en alguna de las capitales andaluzas. Después vendría la diversidad de las carreras funcionarial o política, hasta alcanzar el Ministerio y después de haberlo ejercido.

Habiendo estudiado con anterioridad la jerarquía eclesiástica de la España contemporánea, el doctor Cuenca Toribio demuestra en *El poder y sus hombres* el dominio alcanzado de la metodología para el estudio de grupos, junto con la voluntad de acometer objetivos cada vez más ambiciosos, noble propósito en el que la doctora Miranda García colabora con plena eficacia.

Luis Navarro García

Jean Starobinski, de cuerpo entero*

Dotado de varias profesiones (desde el piano a la psiquiatría), Jean Starobinski, bajo la advocación de Montaigne, ha ido cumpliendo una obra de ensayista, en el sentido raigal de la palabra: ensayar, intentar. En una época heredera del viejo positivismo reverdecido en el nuevo de los estructuralistas, rehusó encajarse en los moldes de la obediencia cientifica. Por mejor decir, de su imperialismo, el cientificismo, que lo cree todo explicable científicamente, incluso el impulso intuitivo que mueve a la ciencia misma y a sus hombres. Antes y al final, Starobinski ha preferido una suerte de entendimiento poético, que explica con estas palabras: «El poder de la poesía (...) consiste en hacernos sentir que el conocimiento objetivo más perfecto, para los seres finitos que somos, jamás podrá constituir el todo de la vida y el sentido». Nuestra existencia es fragmentaria y nuestra consciencia quiere siempre ampliar el alcance dado de las palabras. En ese espacio de analogía virtual se sitúa el entendimiento poético, una apelación a nuestra libertad. Con ella y desde ella ha trabajado Starobinski: su amplitud de intereses resulta la prueba más visible. Aspirando a lo universal desde una situación individual históricamente particularizada, ha desplegado su ensayo, su intento.

Era inevitable que, en cierto instante de su madurez, se ocupara del cuerpo. La música, la medicina, la escritura, tienen una realidad corporal no sólo inmediata (todo lo vivo lo tiene) sino especialmente significativa. Para Starobinski, la actitud elemental, fundacional, del filósofo (Sócrates es el ejemplo obvio) consiste en estar acostado, en colocar el cuerpo de modo que descanse, sereno, equilibrado, y ello hasta la propia agonía. El filósofo acostado contempla la altura a la vez que deja fluir su interioridad. Conserva su enigmático salvajismo interior hasta en el mundo moderno, acosado por un medio externo agresivo, hostil, a veces inhabitable.

El cuerpo es anterior a todas las categorías de la compleja trama subjetiva, tan aquerenciada en la cultura de Occidente. Ya Maine de Biran lo define como aquello que aparece al yo como suyo. Nacemos

* *Jean Starobinski,* Razones del cuerpo, *edición de Julián Mateo Ballorca y Fernando Vidal, Cuatro, Valladolid, 1999, 237 pp.*

con esa percepción de lo propio, el cuerpo. Entonces actúa como una totalidad, la cenestesia. Tardío y construido, aparece luego el mundo exterior. Existe a partir del cuerpo propio, como una modificación de éste.

Lo primero que supo el ser humano, en el grado cero de la historia, fue el carácter moral de su realidad corpórea, Adán y Eva en su impúdica desnudez. Esta viñeta es el emblema de la sociedad que, por medio del lenguaje, domina la consciencia y legisla sobre el cuerpo. Freud llevó, precisamente, por medio de la palabra, el inconsciente desde lo puramente orgánico al aparato psíquico, porque la palabra es la que cubre y, en consecuencia, organiza el pudor, que es el fundamento de la convivencia social. No mostrarás, no dirás.

Starobinski razona en términos de lenguaje, a partir de la escena anterior, el mito del Paraíso perdido. Lo paradisiaco fue un medio verbal donde el mismo signo era, a la vez e indisolublemente, música, poesía y ciencia. Hombre, Dios y naturaleza conformaban una unidad, la Unidad. Palabra perfecta y comunicación plena se correspondían. Luego vino la historia, a partir de la expulsión: la ciencia consideró erróneo lo meramente sensible, arrinconado o exaltado como dominio del arte, del otro saber. En el arte lo meramente subjetivo y lo inconmensurable dejan de ser residuales, cantidades desdeñables de la existencia, y acaban siendo rescatados por la poesía, con lo que se completa una imagen dual, dialéctica, vivaz, del universo: un centro regular (dominio de la ciencia física) y una superficie irregular (dominio de la poesía). Lo sensible es el saber de esta última, en plan de revelación, de epifanía de la vida individual. El individuo presente ante sí mismo contiene la presencia universal en el mundo.

En la poesía late la aspiración a una lengua universal, aquella que tuvimos en el Paraíso, sólo existente como pérdida. Entre tanto, vivimos entre las lenguas y los bables de Babel. Somos púdicos en tanto sociales y soñamos con la impudicia de la palabra desnuda y desvergonzada, que a veces entreluce en el canto.

Desde luego, el tejido temático anterior lleva a considerar el asunto de la personalidad/identidad. El cuerpo emite una cantidad de mensajes, mayormente inconscientes, y su percepción es lo que llamamos personalidad. No sabemos si el cuerpo cuenta con un lenguaje o si sus mociones son recibidas como lenguaje por la consciencia. En todo caso, ella es un agregado, un epifenómeno. La conforman, sobre todo, las palabras inducidas por la sociedad, por la educación y su larga herencia cultural. Cuando la respuesta verbal es insuficiente en

relación con las demandas del cuerpo, aparece la enfermedad mental. Es un no poder decir, una falta de elocuencia del cuerpo al ser traducido a lenguaje.

De vuelta, la intención de la psique (o el alma, como se prefiera) se pierde siempre en el cuerpo, que es su escenario equivocado. Los impulsos no se satisfacen nunca en el cuerpo real sino en un cuerpo ilusorio, algo que parece corporal pero no lo es: un fantasma. En tanto es lo puramente sentido, el cuerpo es la nulidad del sentido, su colmo y su aniquilación. O viceversa: su fundamento y su inmediatez. En términos de significación: la nada.

El pensamiento humano es, por paradoja, una actividad que se da a partir del cuerpo pero que se somete a la superioridad jerárquica de un espíritu imperfecto por definición. El cuerpo sigue escoltando infatigablemente al pensamiento y constituyéndose en su inagotable objeto. Se revela a sí mismo de forma inmanente, al contrario del espíritu, que se revela al revelársele el mundo y al revés.

Entre un cuerpo pleno de sentido pero mudo y una identidad imperfecta, la palabra es la única promesa de continuidad y permanencia. En efecto, los psicólogos como Ribot y los novelistas como Proust nos han enseñado que la identidad del yo y la experiencia sensible no garantizan permanencia alguna. El yo tiene una consciencia intermitente de sí mismo, vacía y dispersa. Existe si varía constantemente y sólo aparece en nuestra historia (o, por eso mismo, tiene historia). Entre esos dos polos mediados por el lenguaje se tiende la historia espiritual de Occidente, que Starobinski diseña con una parábola delicada y sumaria, la que va de la plenitud insignificante del Paraíso a la infinita resignificación de la Caída, con un nuevo e inventado Paraíso como objetivo.

Blas Matamoro

El fondo de la maleta

Rafael Alberti (1902-1999)

La obra del gaditano Rafael Alberti es eminentemente poética. Escribió, es cierto, unas memorias, especialmente interesantes en su primer volumen, *La arboleda perdida* (1959) y algunas obras de teatro de un interés menor. Como poeta, fue, al igual que Neruda, abundante y desigual. A diferencia de Neruda, Alberti fue un poeta de gran perfección formal, de un oído sutil y una prosodia eufónica; a diferencia también de Neruda, Alberti no tuvo la profundidad y fatalidad poética del autor de *Residencia en la tierra.* Neruda fue un poeta comunista, y lo fue hasta el final; Alberti también, pero no escribió textos teóricos, marxistas o no, de carácter político, tampoco históricos: fue un comunista por fe y ante ciertos hechos (digamos, campos de concentranción, millones de muertos, represión política y cultural), miró para otro lado. Estuvo sesenta y ocho años en el Partido Comunista, es decir, que le tocó acompañar al comunismo casi a todo lo largo del siglo. Nunca renegó de su ideología, y a eso se le llama «coherencia ciudadana», defensor del «valor creador de la libertad», «compromiso ideológico», en fin, alguien que iluminó «el siglo con su palabra». Todos estos entrecomillados están tomados de la prensa y corresponden a presidentes de gobiernos conservadores, periodistas comunistas, socialistas, etc. Ante tal absurdo cualquiera se resfriega los ojos. ¿Qué ocurre? Quizás haya que recordar lo que Revel investigó con lucidez en *El pensamiento inútil*: la tendencia del hombre a ocultar la verdad, a no buscarla, a no desearla.

La coherencia ciudadana o política de Alberti sólo significa que fue fiel a su rechazo de las dictaduras de derecha, pero fue tenaz en sus elogios de las de izquierda. Es todo. Ninguna lección de moral ni de lucidez pueden deducirse de su postura en relación a la búsqueda de las verdades y de la verdadera libertad, que no conoce justificaciones a posteriori. Ahora bien, la verdadera fidelidad de Alberti, de la que sí podemos aprender, es la relacionada con la poesía. Aunque sus inicios fueron pictóricos, el centro de su universo fue el de la palabra. A Alberti le debemos varios libros y un buen montón de poemas verdaderamente prodigiosos, en el sentido más recto de esta palabra: poemas realizados con enorme destreza y con gracia, poemas en los que supo reconciliar una amplia tradición hispánica con los

desafíos de la modernidad, especialmente las propuestas vanguardistas. Sus poemas de tipo tradicional son más perfectos que los de Lorca, aunque su poemario *Sobre los ángeles* –hay que decirlo– carece de la fuerza del descenso al infierno de Lorca en *Poeta en Nueva York.* Alberti fue un poeta de la nostalgia, pero también de un erotismo inmediato, enamorado de las apariencias. Más que un gran pintor del lenguaje fue un magnífico dibujante. Ha sido un poeta cantor, a veces obligando demasiado a las palabras pero, en ocasiones afortunadas, oyéndolas y poniéndose a su servicio. La inspiración quizás sea eso: oír en las palabras algo que está dicho a medias y cumplirlo: de ese cumplimiento hay pruebas evidentes en *Cal y canto* (1929), *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), *A la pintura* (1948) y *Retorno de lo vivo lejano* (1958). Ha muerto, pues, un gran poeta, un hombre que ha recorrido el siglo y que, en lo ciudadano, participó con cierta mala fe (sartriana) de las mentiras sin cuento de un siglo sangriento. Pero, insistimos, lo importante en él es la poesía, y su feliz memoria encarnó gran parte de ella. ¿Por dónde andará ahora Rafael Alberti? El poeta quizás esté ya prendido de ese balón que, como un globo, se pierde haciendo espirales por el aire:

Yo pienso en mí. Colegio sobre el mar.
Infancia ya en balandro o bicicleta.
Globo libre, el primer balón flotaba
sobre el grito espiral de los vapores.

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Narrador argentino (Buenos Aires).
MARIO BOERO: Ensayista chileno (Universida de Comillas).
ROSA CABRÉ MONNÉ: Crítica literaria española (Universidad de Barcelona).
HAROLDO DE CAMPOS: Escritor brasileño (São Paulo).
CARLOS CORTÉS: Narrador y ensayista costarricense (San José).
HORACIO COSTA: Poeta y ensayista brasileño (São Paulo).
RICARDO DESSAU: Crítico y periodista argentino (Madrid).
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Oxford).
BLANCA MIÑAND: Crítica literaria española (Universidad de Barcelona).
LUIS NAVARRO GARCÍA: Historiador español (Universidad de Sevilla).
ENRIQUE RUIZ-FORNELLS: Hispanista español (Universidad de Tuscaloosa, Alabama).
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA: Poeta y ensayista español (Universidad de La Laguna).
ISABEL SOLER: Crítica literaria española (Barcelona).
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Crítico y ensayista español (Universidad de Barcelona).
MARISA SOTELO VÁZQUEZ: Crítica y ensayista española (Universidad de Barcelona).

ÍNDICES DEL AÑO 1999

AUTORES

A

B

C

D

F

G

H

I

J

K

L

M

N

S

T

ONOMÁSTICO

D

E

F

G

H

J

K

S

T

U

V

W

Y

HISTORIA DE ESPAÑA

LINGÜÍSTICA

LITERATURA CLÁSICA

LITERATURA ESPAÑOLA

EDAD MEDIA

SIGLO XX

LITERATURA EUROPEA

FRANCIA

INGLATERRA

TAUROMAQUIA

TEATRO





NUMERO 77/78

Otoño/Invierno 1999

PROGRESO GLOBAL
Felipe González

LOS VALORES COMO AGUJAS DE MAREAR
Martine Aubry, Gro Harlem Brundtland, Simon Peres

LA GLOBALIZACION Y SUS EFECTOS
Martin Carnoy, Giorgio Ruffolo, Jorge Semprún, Dolors Renau, Micaela Navarro, Carmen Martínez Ten y otras, Anisa Bouhadef, Eliana Cardoso, Alfredo P. Rubalcaba, Robert Kuttner, José Borrell, José Ripoll, Joaquín Almunia, Dante Caputo, Alain Touraine, Ricardo Lagos, Mijaíl Gorbachov, Moustapha Kasse

IDENTIDAD CULTURAL Y GLOBALIZACION
Hélé Béji, Abdú Filali Ansary, Valerio Calzolaio, Fritz Vahrenholt

LAS PRIORIDADES REGIONALES
Antonio Guterres, Michel Rocard

Suscripción anual:

España		2.800 ptas.
Europa	(correo ordinario)	3.700 ptas.
	(correo aéreo)	4.400 ptas.
América	(correo aéreo)	5.100 ptas.
Resto del Mundo	(correo aéreo)	9.000 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.
Tel.: (91) 310 43 13 Fax: (91) 319 45 85
28010 Madrid

En Internet:
http://www.arce.es/Leviatán
e-mail: fpiinternacional@infornet.es






CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

AGOSTO 1993

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1993

NOVIEMBRE 1993

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33



ciencia pensamiento y cultura

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos*. También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas
España	Un año (doce números)	8.500
	Ejemplar suelto	800

		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossiers sobre:

Carlos V
La cultura brasileña
Inteligencia artificial y realidad virtual
Religiones alternativas
La arquitectura española actual
Machado de Assis